ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 40 (632) ЦЕНА 20 коп.
4 СЕНТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ПОБЕДА БОЛЬШЕВИЗМА

Боевое учение, родившееся в суровой борьбе пролетариата, учение, которое является программой разрушения старого мира и создания мира социализма, — это учение победило в области искусства.

«Я высоко ценю эту победу, — говорил в заключительной речи А. М. Горький, — ибо я литератор и по себе знаю, как своевольны мысль и чувство литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной организующей идеи».

Эта «организующая идея» выступила перед писателями в лице представителей многомиллионной читательской массы, которые явились на с'езд. Рабочий-читатель сделал свою творческую заявку. Созидатель и творец новой жизни сказал своим художникам:

«Вы — инженеры наиболее ответственной отрасли — инженеры душ — обязаны стоять на уровне исторических задач, знать и владеть «организующей идеей истории».

Иностранные писатели, прибывшие на с'езд, продемонстрировали ту же победу великой идеи большевизма.

Мужественное выступление на с'езде т. Хидзикато, которого ожидают жестокие репрессии на его фашистской родине, показывает все значение с'езда. Это победа большевизма. Перед с'ездом писателей прошли представители братских литератур многонациональной родины Советов, предстала во всем многообразии замечательная жизнь строителей нового мира. Разве это не победа того учения, которое создано партией большевиков во главе с Лениным и Сталиным?

«В чем я вижу победу большевизма на с'езде писателей? В том, что те из них, которые считались беспартийными, «колеблющимися», признали большевизм единственной, руководящей идеей в творчестве, в живописи словом».

Деградирующему миру капитализма, впавшему в одичание, создавшему свою ведущую идею расизма, противостоит советская культура, литература и искусство, пронизанные боевым духом интернационализма. Советская литература стала магнитом, притягивающим к себе не только братьев по классу, но и все лучшее и честное из представителей буржуазной литературы.

Значение с'езда для советской литературы исключительно велико, и прав был т. Стецкий, который предсказал, что «будущий историк литературы, конечно, будет вести литературное летоисчисление от и до первого с'езда советских писателей».

В своей заключительной речи Алексей Максимович наметил ряд конкретных задач по литературе и театру, которые еще дальше двинут и обогатят литературу и театр социалистического Союза.

К сожалению, среди этих конкретных задач кинематограф пока что не нашел себе места. Голос советской кинематографии очень слабо звучал на с'езде. В докладах и дискуссиях о советской драматургии кинодраматургия была обойдена. Это, понятно, не вина с'езда. Уровень кинодраматургии пока еще таков, что она не могла стать достоянием с'езда. Вина, или скорее беда, кинематографии в том, что она очень долго существовала в отрыве от других советских искусств. Тот перелом, который начался в кинематографии, — признание ведущей роли сценария, привлечение писателей в кино — еще не успел стать таким фактом, который мог бы привлечь к себе внимание всего с'езда.

На с'езде было два выступления кинематографистов, которые по-разному оценили положение и перспективы советской кинематографии. С одной стороны, т. Юков дал совершенно правильный анализ нынешнего состояния кинематографии и по-большевистски правильно наметил план ее дальнейшего роста. С другой стороны, выступил т. Зархи, который не совсем правильно оценил уровень и задачи советской кинематографии.

Однако оба выступления имеют большое значение. Впервые голос кинематографии прозвучал с трибуны всесоюзного с'езда мастеров «живописи слова».

Эти выступления, которые специально будут обсуждены в нашей газете, являются первыми заявками советской кинематографии, советской литературе, советской драматургии.

Советская кинематография обязана изучить работу с'езда, использовать все, что с'езд дал советской культуре.

Только включением советской кинематографии в общую семью работников советской культуры и искусства кинематография подымется на тот уровень, на котором она по своей потенции может и должна стоять.

Огромная работа с'езда писателей, все его теоретические и практические результаты должны стать достоянием советской кинематографии. Работа с'езда является серьезным вкладом в киноискусство, как и во все другие искусства Советского союза.

С'ЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ—ЦК ВКП(б)

Первый всесоюзный с'езд советских писателей приветствует боевой штаб социалистического строительства — Ленинский Центральный Комитет.

Со всех концов нашей огромной и могучей родины мы собрались на свой первый с'езд. Писатели всех народов Советского союза, представители всех литератур СССР встретились в столице мировой революции — в Москве, чтобы наметить пути новых побед на фронте советской литературы — самой передовой литературы мира.

Под знаменем социалистического реализма шла и будет итти дальше наша работа. Под руководством партии Ленина — Сталина идем мы на идейный штурм старого мира и капиталистического общества. Мы знаем свое место в бою. Мы, писатели страны Советов, чувствуем себя неразрывной частью рабочего класса и вместе с ним боремся за освобождение человечества, за прекрасный мир социализма.

Нет борьбы без трудностей, без борьбы нет победы. Мы это знаем. Но мы знаем также, что мы преодолевали и будем преодолевать все трудности, ибо непобедимо учение Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, ибо во главе Ленинского ЦК стоит наш друг и учитель, любимый вождь угнетенных всего мира — Сталин.

Мы чувствуем глубочайшую благодарность к коммунистической партии и ЦК во главе с товарищем Сталиным за неустанные заботы и внимание к нам, к советским писателям.

Мы, писатели, сделали меньше, чем мы могли и должны были сделать. Мы заверяем Центральный Комитет, что мы сделаем все, чтобы наша литература еще теснее слилась с жизнью и борьбой народов СССР, чтобы наше мастерство стало более высоким, чтобы замечательная жизнь нашей страны засверкала в искусстве всем богатством своих красок.

Последний день нашего с'езда — это начало нашей еще более усиленной работы по созданию искусства социализма, по созданию литературы, достойной нашей великой страны и нашей партии, осуществляющей самые лучшие надежды человечества.

Да здравствует Центральный Комитет Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)!

Да здравствует наш **Сталин!**

С'ЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ—СОВНАРКОМУ СССР

Первый всесоюзный с'езд советских писателей шлет братский привет правительству пролетарской диктатуры.

Мы, писатели СССР, любим нашу социалистическую родину, надежду мирового пролетариата и угнетенных всего мира. Мы знаем, что Совет Народных Комиссаров Союза ССР во главе с тов. **Молотовым** спокойно и непоколебимо стоит на страже границ нашей великой страны, — границ нового мира.

Да здравствует Совет Народных Комиссаров Союза Советских Социалистических Республик!

СОЗДАДИМ БОЛЬШОЕ КИНОИСКУССТВО

ВЫСТУПЛЕНИЕ ТОВ. К. ЮКОВА НА С'ЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

— Товарищи. Главное управление кинопромышленности при Совнаркоме Союза, а также советская делегация на II международной выставке в Венеции поручили мне передать I всесоюзному с'езду писателей горячий, дружеский привет! **(Аплодисменты).**

Для нас, творческих и руководящих работников советской кинематографии, ваш с'езд представляет величайшую лабораторию художественной мысли, которая заражает нас творческой энергией, пробуждает инициативу и лучшие художественные порывы в борьбе с пережитками старого и утверждения социалистически нового. Работа с'езда нам — смежному с литературой участку искусства — помогает в поисках нового большого искусства советского кино.

К каждому слову, которое произносится тут и в докладах и в выступлениях ораторов, прислушивается многотысячная армия работников советского кинематографа. Наш интерес к с'езду — особый интерес, интерес соратников по борьбе на едином фронте советского искусства, но в разных его участках. У кинематографа очень много общего с литературой. Кинематограф начинается там, где начинается и литература и театр. Кинематограф начинается с литературного произведения, с кинопьесы, которая затем переводится в наглядные пластические кинообразы. Без полноценного художественного произведения — кинопьесы, киносценария — невозможен кинематограф как искусство.

К этому, казалось бы, бесспорному положению советская кинематография пришла в результате долгой борьбы с рядом уклонов и течений, отвергающих и драматургию в кино и необходимость иметь сценарий, режиссеру, приступающему к с'емкам фильмы. Это вы знаете хотя бы по той рекламе, с какой предлагался ряд фильм нашему зрителю: «Жизнь врасплох», «Фильм без сценария» и т. д. Этому течению, этой детской болезни «левизны» в кинематографе сейчас положен конец. Сейчас каждый серьезный художник кино понимает, что без сценария как художественного произведения нельзя сделать фильму — полноценное произведение искусства. Однако, нужно прямо сказать, многие драматурги, в том числе и писатели, придя работать в кино, забывают, что кинематограф начинается с литературы, но в литературе еще далеко не кончается. Забывают, что кинематограф имеет свою особенность, свою специфику.

Специфика кино заключается в синтезе лучших достижений литературы, театра, живописи и тех особых выразительных средств, которыми располагает кинематографическая техника. Правильно понять революционный смысл кинематографического искусства — это значит признать кинематограф как сильное синтетическое искусство и суметь использовать это искусство в интересах создания бесклассового общества.

Недаром, товарищи, наша партия в своем решении ЦК еще от 8 декабря 1931 года подчеркивала: «Задачи советского кино заключаются в том, чтобы создать кинокартины такого качества, чтобы можно было обеспечить стремление рабочих и колхозников получить от кино развлечение, отдых, поднять свой культурный и политический уровень, как строителей социализма». Именно так понимают задачи нашего кино как искусства и руководство советского кино и лучшие советские художники. Именно в этом принципиальное отличие советского кинематографа как искусства от буржуазного кинематографа. Именно в этом понимании нашего кино заложены рост и развитие советского киноискусства. Понимая так задачи советского кинематографа, каждому передовому писателю и драматургу Советского союза, желающему достичь максимальных средств художественного воздействия на массы, становится ясным невозможность оставаться в стороне от творческой деятельности этого сильнейшего из искусств.

Однако путь развития и роста советского кино есть сложный путь освоения достижений культуры, всех видов искусств, достижений мировой техники.

Поэтому те товарищи, которые признают большой художественный рост советского кино по таким фильмам, как «Броненосец Потемкин», «Мать», «Земля», и не видят этого роста в таких фильмах, как «Встречный», «Иван», «Окраина». Эти товарищи не учитывают всей сложности освоения техники звукового кинематографа при неизменном росте тех художественных и идейных требований, какие пред'являются к советскому кино.

Советскому кинематографу приходится вести неустанную борьбу за право быть в первом ряду с другими искусствами.

Поэтому мы считаем большим достижением советского кинематографа постановку наряду с фильмами тематики сегодняшнего дня и таких фильм, как «Петербургская ночь», «Гроза», «Пышка».

До этого мировой кинематограф экранизировал ряд произведений литературы и театра. Большей частью от такой экранизации оставалось впечатление внешнего убожества и идейной бедности. Произведения театра и литературы обычно в кино только принижались.

Тремя постановками классических произведений литературы этого рода советское кино показало, какой большой силой оно обладает. Мы показали, как лучшие классические произведения искусства советское кино может поднять, оригинально раскрыть и донести до широчайших масс, донести в таких масштабах, при этом с таким охватом зрителей, каким не обладает ни один театр, а по своей наглядности — и ни одна литература мира.

И это правильно расценивается, как достижение советской кинематографии, высоко поднимающее популярность и авторитет нашего искусства. В этом году постановка в кино классических произведений литературы заставила и работников театра и вас, писателей, разговаривать о кино, как о большом, сильнейшем искусстве. Именно эти постановки продемонстрировали вам те величайшие возможности, какие заложены в кинематографе. И в этом мы видим наше большое достижение, большую победу.

Писатель, осознав силу кино, пошел для работы в кино. Если в 1933 году писателей, работающих в кино, можно было насчитать не больше десяти, то в 1934 году на 87 сценариев, утвержденных к постановке, 33 сценария были написаны писателями и драматургами театра. По предварительным наметкам к плану 1935 года поступательное движение писателей в кино продолжает расти. Так, из 76 заявок, утвержденных нами к разработке сценариев, 48 заявок предложены писателям.

Что же реального дали писатели и драматурги, пришедшие для работы в кино?

Свыше двух десятков сценариев писателей сейчас находятся в производстве. Это: «Ненависть» Шухова, «Заключенные» Погодина, «Частная жизнь» Славина, «Хуа-Лу» Пришвина, «Золотое озеро» Перегудова, «Мы из Кронштадта» Вишневского, «Кара-Бугаз» Паустовского, «Половодье» Богданова, «Кондуит» Кассиля, «Я люблю» Авдеенко и др. Свыше трех десятков сценариев писателей сейчас разрабатывается и подготовляется к запуску в производство. Это «Второй секретарь» Чумандрина, «Семеро храбрых» Ю. Германа, «Строгий юноша» Олеши, «Партизаны» Павленко, «Тропа самураев» Рубинштейна, «Цирк» Ильфа и Петрова, «Чудесный сплав» Киршона, «Вратарь республики» Кассиля, «Моряна» Черненко, «Солнечная страна» Погодина, «Адам Мицкевич» Гартного, «Поединок» Шухова, «Однажды летом» Ильфа и Петрова, «Синее море» Афиногенова, «Алмаз» Джафар-Джабарлы и др.

Однако для нас важно не только количество сценариев, написанных писателями и поставленных в кино. Здесь на с'езде важно учесть то новое, что принес с собой писатель в кино.

Прежде всего сам приход писателя в кино очень быстро покончил с формалистской теорией в части отрицания сценария как произведения искусства. Именно с приходом писателя в кино в первую очередь художественная литература признала киносценарий как один из видов литературного творчества.

Сценарии опубликовываются в литературных журналах. Сценарии читают не только режиссеры и руководство кинематографией, но и многомиллионный читатель.

В связи с этим поднялась культура слова наших сценариев. Культура художественного слова растет не только в разговорном языке героев наших звуковых сценариев, но и в самом изложении сценария.

Вторым новым фактором, привнесенным писателем в кино, является большой идейный рост драматургии кино. Неверно представлять себе драматурга кино как человека, который не думает об идеях нашего политического сегодня. Неверно представлять себе тип сценариста как человека, который мыслит только замысловатыми ракурсами и монтажными фразами. Мы помним рапповские дискуссии, когда и сценарист и режиссер об идейно-политической стороне кинематографа думали больше, чем о форме выражения этих идей. Этот пресловутый сугубый идеологизм, который вбивали сценаристу в течение ряда лет, создал человека с рационалистическим подходом к вопросам идейности кинопроизведений. Писатели и драматурги, пришедшие в кино, быстро, я бы сказал, легко и непосредственно ввели в сценарий нового героя, живого человека с плотью и кровью, человека, который не выдуман, но похож на окружающих людей, человека не схему, не политический параграф, а человека с большими страстями, человека — носителя и выразителя больших идей нашего сегодня. Именно такой, живой, полный реалистической простоты и ясности человек свежо прозвучал и восхитил кинематографистов и писателей в сценарии Славина «Частная жизнь», затем в сценарии Погодина «Заключенные», затем в сценарии Вишневского «Мы из Кронштадта», — вещи, разные по жанру, но имеющие один общий признак: **пришел свежий, бодрый, эмоциональный герой советского кино.**



Тов. К. Ю[ков]

Наконец, выросла самая идейность наших сценариев. Если в «Петре Виноградове», в «Заключенных» и частично в «Мы из Кронштадта» эта новая идейность прозвучала во внешней выразительности героев, в их поступках, то такие сценарии, как «Строгий юноша» Олеши, «Второй секретарь» Чумандрина, «Бабье лето» Либединского, в своих образах принесли в кино новые понятия большевистской этики, морали, новое представление об энтузиазме, классовой ненависти и большевистской непримиримости. При этом все эти идеи звучат не схематично-надуманно, а естественно, живо, реалистично, в больших образных обобщениях. Идея, тенденциозность, проступает в них так, как должна она проступать в настоящих полноценных произведениях искусства. Однако, **писатель, пришедший в кино, сказал не только новое слово для кинематографа, но и новое слово для всего фронта советского искусства.**

На этой стороне вопроса я хочу остановиться особо.

Когда мы говорим о писателе, пришедшем в кино, то нельзя думать, что писатель принес в кино только то новое, что он уже имел в литературе. Нет. В том-то и особенность прихода писателя в кино, что новое у писателя получилось новым для него самого, новым для советской литературы. Наглядно-изобразительные возможности кинематографа неожиданно подняли талантливейших писателей и драматургов, пришедших в кино, на неожиданную для них высоту. Возможности кинематографа родили в писателе новые идеи, позволили драматургу выразить те идеи, которыми он был занят годы до прихода в кино и которые он часто не мог высказать по технологическим условиям театра.

Всем ведь стало совершенно очевидно, что погодинские герои «Заключенных» явились свежим явлением в драматургии не только кино, но и театра.

Погодин в кинематографе вдруг развернулся с такой широтой, какая бы не уместилась ни на какой сцене никакого самого большого театра. Погодин творчески вырос в кинематографе сразу на несколько голов.

Возьмем последнее кинематографическое событие — сценарий Олеши «Строгий юноша».

Олеша дал такое произведение, которое по характеру своих идей, по форме выражения этих идей идет далеко за пределы того кинематографического уровня, какой мы привыкли наблюдать.

Олеша пришел в кино и с трибуны кинематографа поставил волнующие проблемы, подлежащие обсуждению в порядке дискуссии всего фронта искусства. Но ведь это же достижение не только одного кинематографа... Тот факт, что Олеша именно в кинематографе показал свой рост, — это же победа всего фронта советского искусства.

Таким образом, мы видим, что с приходом писателя в кино растет не только кинематография, но и писатель, но и драматург, а вместе с ними и сценарист.

Из собственно кинематографических сил сейчас подтянулись до уровня писателей и драматургов такие кинодраматурги, как Зархи, Каплер, Виноградская, Ермолинский, Блейман, Бродянский и др.

Наряду с этим важно отметить формальный рост советского кино с приходом писателя в кино.

Традиционный жанр советского кино — социальная эпопея — с приходом писателя в кино получает совершенно неожиданное реалистическое наполнение. При этом жанр — социальная эпопея — растет по двум направлениям: бессюжетном и сюжетном. Находит он свое выражение по линии бессюжетной в сценарии Вишневского «Мы из Кронштадта» и по линии сюжетной в сценарии «Партизаны» Павленко. Новый жанр бытовой социальной драмы, рисующей большевика с тем же новым реалистическим наполнением, мы имеем в сценарии «Второй секретарь» Чумандрина.

Новый жанр лирической комедии положений пытается утвердить Лев Славин сценарием «Частная жизнь Петра Виноградова».

Писатель, внося в кинематограф культуру литературы, внося свой взгляд на кинематограф, неизбежно привносит новые жанры, трансформирует старые кинематографические жанры. В этом большое формальное значение писателя, пришедшего для работы в кино.

Однако наряду со всеми этими положительными фактами, связанными с приходом писателей в кино, нужно обратить внимание писателей на вопросы техники кино. Кинематография имеет большие возможности, но есть и границы этих возможностей. К нам часто попадают замыслы писателя, не укладывающиеся даже в широкие возможности кино. Кинематография имеет свою специфику.

Разговоры о том, что драматургия кино должна жить на основе общих законов драматургии театра и теории литературы, должны быть поняты, как сказка ребенка, который не знает еще реальности жизни. Писатель должен поставить своей задачей понять специфику кинематографа, рассказать нам о том, как он ее понял. Такое специфическое явление, как композиция кадра, монтаж, — явления, далеко не простые. От них нельзя отделаться репликой: «формализм». Над этим явлением нужно думать, формулировать к ним свое отношение, на проработке и обсуждении проблем драматургии кино нужно организовать контакт писателей и работников кино.

Часто слышатся голоса о слабой идейности, недостаточной занимательности наших фильм. Мы эти голоса принимаем, как заслуженный упрек, направленный по адресу советского кино.

Однако нужно признать, что советское кино последнего этапа своего развития показало свою зрелость. Советская кинематография показала не только умелое освоение вершин техники, но и продемонстрировала свои талантливейшие силы, силы, способные вступить в соревнование хотя бы с таким искусством, как театр.

То участие писателей в кино, о котором я тут сообщил, есть только начало большой работы, какую должны начать писатели в кино.

При теснейшем контакте с литературой, при активнейшем участии писателей и литературных критиков в творческой работе кино, под руководством партии и нашего любимого тов. Сталина, мы создадим массовое большое киноискусство.

Залог этому — та любовь к литературе, к театру и к кинематографу, какой окружают нас партия, правительство и широкие массы трудящихся.

Залог этому — победоносное строительство социализма, интересам которого мы подчиняем всю свою волю, весь свой энтузиазм и отдаем все свои силы.

Теснее сотрудничество советской литературы, советского театра и советской кинематографии в борьбе за социализм. **(Аплодисменты).**

ЗА ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО

ВЫСТУПЛЕНИЕ ТОВ. Н. ЗАРХИ НА С'ЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

На блестящем смотре советской литературы, каким является наш с'езд, к сожалению, почти не представлены работники большой отрасли нашего искусства. Это заставляет меня отказаться от своего права драматурга высказываться по вопросам театральной драматургии. Я буду говорить, как сценарист, как драматург кино.

В своей речи по докладу А. М. Горького т. И. Эренбург бросил работникам кинематографии суровое и жестокое обвинение: «Советская кинематография утеряла свой большой стиль, свое высокое мастерство».

Товарищи, вы прекрасно знаете, что успехи советского кино определяются тем, что лежит в основе фильмы, — литературным произведением, сценарием. Как же откликнулись писатели на страстный призыв советской кинематографии притти и работать совместно? Где «День второй», написанный для того, чтобы он зазвучал с экрана с такой же силой и полнотой, с какой он звучит со страниц книги? Эта реплика обращена к тем нашим писателям, которые не откликнулись на призыв кинематографии, и к тем, которые, откликнувшись на него, не сделали кинематографию по-настоящему своим родным и важным делом.

Юрий Олеша использовал стилистические особенности киносценария для того, чтобы написать особого качества пьесу.

Вишневский использовал кино, чтобы написать поэму в прозе.

То же самое относится к Славину, Павленко и др. Они использовали результат своей учебы у кино для литературных целей. Это неплохо. Хорошо, что Олеша обогатил литературу новым жанром. Очень хорошо, что литературный багаж Юрия Олеши увеличился новым произведением, свежим по форме. Но плохо то, что писатели не обогатили кинематографию, что на основе их пьес нужно еще писать сценарии для фильмы.

Возьмем, например, диалоги из «Строгого юноши». Прекрасные диалоги, которые звучат со страниц книги, которые прекрасно прозвучат и со сцены, но которые, не будучи выражены в специфике кинематографической образности, потребуют нового решения, потребуют сценариста, который переведет вас на язык кино.

И кто знает, может быть, блестящий язык Олеши станет вдруг серым, бесцветным? Может быть, он будет не менее блестящ, ибо у нас есть сценаристы-мастера, люди высокой квалификации, такие, как Гребнер, Блейман, Агаджанова, Виноградская, Бродянский, Каплер и др., но это не будет язык Олеши.

И тогда не жалуйтесь, тт. писатели, что фильма обедняет ваши мысли, не горюйте, что в ней изменены ваши образы, никого не вините в том, что фильма не будет нести отпечатка вашей творческой индивидуальности и вашего языка. Виноваты вы и только вы, не захотевшие учиться нашему искусству, учиться для того, чтобы сложный и многозначный строй ваших мыслей выразить средствами кинематографа.

Киноискусству не нужны варяги. Ему не нужны ни гости, ни филантропы. Ему нужны работники, квалифицированные мастера, владеющие всеми тонкостями этого искусства. Не следуйте по путям ненавидимого вами Цитронова, подчеркивателя неравенства. Поймите, что звание советского кинодраматурга так же радостно, так же творчески насыщенно и так же ответственно, как звание советского драматурга и советского писателя. **(Аплодисменты).**



Тов. Н. Зархи

Окончание см. на 3 стр.

ОТ РЕДАКЦИИ. Помещая полную стенограмму выступлений тт. Юкова и Зархи, сделанных ими на I всесоюзном с'езде писателей, редакция, целиком солидаризируясь с речью т. Юкова, считает, однако, ряд моментов речи т. Зархи спорными, нуждающимися в обсуждении.

„МЫ ЗАВОЮЕМ ПЕРВОЕ МЕСТО В МИРЕ"

2 сентября, советская делегация, во главе с начальником ГУКФ тов. **Б. З. Шумяцким,** ездившая в Венецию на международную выставку кинематографии, вернулась в СССР и прибыла в Москву.

Вчера тов. Шумяцкий, на специально созванном собрании творческих и руководящих работников советской кинематографии, поделился первыми впечатлениями от поездки.

Так как каждая страна имела право показать только 4 фильмы, мы разработали такой порядок: мы в один вечер показываем две фильмы, затем — два вечера совместно с другими странами. Кроме того организовали 3 утренних и дневных показа.

На открытой, большой площадке, у берега моря, роскошно декорированной и обставленной шел просмотр фильм. Тов. Шумяцкий подробно рассказывает о виденных ими заграничных картинах.

— Мы их просмотрели свыше 40. И наше впечатление таково: они все чрезвычайно серы, бледны в смысле оригинальности сюжета, который отсутствует. Они не оставляют впечатления, не запоминаются. Однако нужно отдать должное той замечательной исключительно чистой операторской работе, и уменью использовать технические возможности, умелой, талантливой игре актеров.

Тов. Шумяцкий подвергает подробному разбору виденные картины, по каждой стране отдельно, дает интересный анализ с точки зрения тематики, сюжетности, жанров и мастерства исполнения.

— Огромным, неописуемым успехом пользовались наши фильмы — продолжает тов. Шумяцкий. — Места в театре, где шел показ брались на расхват, хотя цены были увеличены вдвое, доходя до 2 руб. золотом за место. «Гроза», «Петербургская ночь», «Веселые ребята», «Гулливер», «Челюскин», — все эти фильмы вызывали бурные овации. Тов. Петров, Рошаль, Шафран были «героями дня». Пресса, знатоки искусства, руководители выставки, публика, не скрываясь выражали свой восторг.

Тов. Шумяцкий шутливо добавляет:

— Столько восторга и похвал, что мы переставали хоть сколько-нибудь верить в искренность.

Заканчивая тов. Шумяцкий заявляет:

— Мы не увлекаемся, нам надо еще много работать, но нам нет надобности и прибедняться, ибо наша советская кинематография лучшая и она твердо идет вперед для завоевания первого места в мире.

На обратном пути наша делегация по официальному приглашению польского правительства заехала в Варшаву, где показала с большим успехом фильмы: «Гроза» и «Веселые ребята».

При аншлагах на варшавских экранах идет фильма «Челюскин».

М. ГРИ—Г.

ВОСПИТАТЬ ЧУВСТВА ГЕРОИЗМА И САМОПОЖЕРТВОВАНИЯ

НЕ ЗАСЛОНЯЙ ЛИЦА

— Все люди — люди, кто человеком быть не может, тому да простится, — обмолвился как-то Леонид Андреев по поводу, не весьма притязательному.

Расшатанный человек и художник, Андреев никак не мог найти точку опоры. И вряд ли способен был, найдя ее, укрепиться в чем-нибудь. Он находился в разладе со всем и всеми, в разладе с самим собой.

Прощение человеку выдвигалось им, как прощение его слабостям, а то и того больше—его пакостям. Это был растерянный гуманизм, истерический и близорукий.

Он расписывался в полном бессилии перед лицом, как ему казалось, всесильного буржуа, какого можно презирать и ненавидеть, но от которого избавиться нельзя.

Буржуа загаживает всю землю. Это неотвратимо, как рок. Вся система власти в мире — материальной и интеллектуальной — в его руках, и сей «сатана» с большой буквы волен сделать человека рабом, предателем, проституткой.

— Печально и страшно и «несть никому спасения»,— для красноречивого усиления безнадежности поевангельски заключали люди андреевского толка.

Общеизвестно, как посмеивались над дрожащим пессимизмом Андреева все, кто хоть в какой-нибудь мере связал свои надежды и жизнь с надеждами и жизнью пролетарского человека.

Этот смех оказался самым хорошим смехом, ибо пролетарий посмеялся последним.

В стране, где завывания пессимизма (и не только леонидандреевского) подымались до нестерпимо высокой ноты, всесильный буржуа во всех его ликах и обличьях ликвидирован как класс.

На нашего пролетарского человека с надеждой и гордостью взирает теперь все и вся в мире. Взирают все, кто продолжает его дело, и в нем одном и его силе видят залог избавления от «сатаны» империализма во всех других странах.

Этой гордостью и надеждой дышал всесоюзный с'езд советских писателей, особенно в те дни, когда обсуждалось состояние современной мировой литературы и задачи пролетарского искусства.

Когда выходил человек Франции или Японии, или Испании, то лицо, его открытое всему с'езду, глаза, спокойствие или волнение, говорили: прочно, сильно и неотвратимо дело пролетария нашего Союза, много сердец и умов тянется к нему за рубежами и будут тянуться еще больше...

Карл Радек бросил вскользь одну очень выразительную черточку. Она пролила свет на мир чувств и настроений, какие кипят в душе многих, кто перед лицом новой военно-мировой угрозы решает, с кем же ему итти.

Может быть, когда стоял на трибуне смуглый, молодой японец и в совершенном, в абсолютном спокойствии и молчании смотрел в глаза затихавшему залу, вслушивался в говор неслыханных аплодисментов, может, он многое сличал в эту минуту, и выразительное слово Радека обрело для него неожиданную силу, хотя он уже давно решил, с кем он.

Может быть, ту же силу обрело это слово и для француза Андрэ Мальро (его открытый ум спешным словом не очертишь) и потому он бросил реплику:

— То, что я здесь, означает, что я с вами.— И этим подчеркнул, что за ним стоит еще много друзей.

Рисуя настроение наиболее сильных писательских умов Запада в первые дни мировой войны, Радек сказал:

— Из крупных буржуазных писателей воюющих стран только великий гуманист Ромен Роллан не капитулирует перед Молохом империализма и, **заслонив лицо от ужасов** войны, пытался лечить раны от нее, организуя помощь военнопленным.

В этом образе человека, заслоняющего лицо рукой от ужасов, какие, еще не начав войны, уже сеет фашизм за рубежами, глубоко схвачен жест протеста на коленях.

Многие еще дышат именно этим протестом, многие еще «испытывают дрожь» перед его «чистотой», не находя достаточных сил, чтобы слиться с моральной силой чистого пролетарского гуманизма, какой отчетливо сформулировал гамбургский матрос и профессиональный писатель революции Теодор Пливье:

— Или тут, или там.

Этой формулой он завершил мысль Карла Радека и обликом своим, энергией своей речи, тоном и характером ее как бы сказал работникам искусства на с'езде и вне его:

— Не заслоняй лица. Лови все, что в расколовшемся мире можно превратить в стрелы против врагов, в оружие для друзей. Жребий еще не брошен. Ад еще не вспыхнул. Но он готов вспыхнуть. Испытанию подвергнутся все ресурсы нашей жизни. Открой глаза на все и в презрении к смерти найди источники силы и победы нашей жизни.

★

Настроение и чувства с'езда уже разносятся и будут разноситься далеко за пределами страны.

Оплодотворенные жизнью, они должны превратиться в новеллы, песни, романы, драмы, картины—в искусство силы международного рабочего.

Можно ли удовлетвориться теми его ресурсами и уровнем мастерства, какими мы располагали и располагаем, особенно сейчас, когда не только арена его воздействия непомерно раздвинулась, но и об'екты воздействия непомерно и многообразно разрослись?

Если мы призываем лучших друзей не заслонять лица, т. е. понять свою слабость в их общественно-мировой позиции, воздавая должное силе их мастерства, почему не взглянуть и на себя?

Зная силу своей общественно-мировой позиции, стоит ли закрывать глаза на слабые способы выражения ее в искусстве, какое сейчас становится одним из предварительных боевых средств в возможных и неизбежных схватках с фашистским епископатом и его одурманенным воинством?

Очевидно, что никаких разногласий тут быть не может.

Внутрисоюзные советские прозаики великолепно продемонстрировали глубокое понимание того, что прежние критерии нашего мастерства недостаточны.

Они поняли, что надо совершенно откинуть архаические инструменты и вооружить социалистический реализм инструментами мирового мастерства.

Они поняли, что тем самым опрокинется воздействие враждебных нам художников на силы, колеблющиеся и даже идущие к нам.

Внутрисоюзные советские прозаики всех национальностей и племен слились в этом общем устремлении. Это не только доминировало, это никем не было нарушено.

Люди почувствовали безграничные возможности роста перед лицом усложнившейся ответственности и с отвагой поднявшейся к себе требовательности проверили и, проверив, осудили свои недомогания и слабости в области мастерства.

К сожалению, некоторые внесоюзные советские прозаики, работающие у нас и за рубежами, недостаточно прониклись сознанием и пониманием новых насущнейших задач в области мастерства.

Один-два голоса даже хотели отстоять, во всяком случае, оправдать слабости, по выражению Радека, «юного лепета» первоначальных работ.

Между тем, для всего с'езда, за исключением некоторых поэтов, поддавшихся голосу снисхождения к своим слабостям, с физической очевидностью выросла не только поставленная в области мастерства задача.

Выросла и единодушная уверенность в ее решении, уверенность, какую могут вызвать, не раз вызывали, уже исторически оправдывали одни большевики.

Со всей страстностью была затем подчеркнута и Бухариным общесоветская задача: взять на вооружение **мировые критерии** для апробирования дальнейших шагов нашего искусства.

Мужество и сила, какими мысль и дела большевизма запечатлены в своем историческом движении, какие дают непререкаемое право не только заявить, но и потребовать от всех людей искусства, идущих нам навстречу,— не закрывайте лица на ужасы покидаемого вами мира и ожидаемых схваток с ним, мужайтесь и дерзайте,— эта сила, позволила удесятерить требовательность к себе.

Она позволила развернуть всю сложность взаимосвязи мастерства и содержания, чтобы все проникнулись сознанием:

Никакой снисходительности к своим слабостям, на какой бы ступени мастерства ни находился советских работник искусства и независимо от того, как он суб'ективно себя расценивает.

«Не заслоняй лица» получает поэтому еще одно звучание. Это иное звучание должно быть понято и осмыслено в свете одних и тех же целей и задач, какие на всесоюзном с'езде об'единили разноликих и разнонациональных писателей против «сатаны» империализма и его слуги покорного —фашизма.

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

С'ЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ—т. ТЕЛЬМАНУ

Вождь германского пролетариата тов. Тельман томится в фашистском застенке.

Свободу Тельману!

Мы, советские писатели, присоединяем свой голос к голосам лучших представителей человечества и требуем:

Свободу Тельману!

Мы жмем твою руку, наш Тельман, мы глубоко ценим твое мужество, мы любим тебя, как нашего брата и товарища, мы сделаем все, чтобы осуществить требования пролетариата и передовой интеллигенции мира:

Свободу Тельману!

НА КИНОВЫСТАВКЕ



Хлопкоробы Зеленского района Узбекистана приветствуют с'езд писателей

Много строений и павильонов самой причудливой формы сооружено на территории Парка культуры и отдыха. Окруженные аллеями из зелени и цветов, они выглядят очень эффектно. Павильон, где организована выставка «Советская литература за 16 лет» в честь I всесоюзного с'езда писателей, уже издали привлекает внимание алым цветом множества знамен, флажков и щитов, которыми он украшен.

Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин. Эти четыре портрета вождей висят рядом друг с другом, группой, на самом видном месте при входе и как бы открывают весь парад выставки. Напротив виден портрет-картина «Красноармеец, рабочий и матрос», а под ней надпись-лозунг:

И песня и стих — это
бомба и знамя;
И голос певца
подымает класс.

Поэзия, проза, публицистика, военно-оборонная тематика, драматургия—все эти отделы богато и разнообразно оформлены и представлены на выставке. Портреты и снимки любимых писателей и поэтов, образцы их произведений, качество оформления книг, тиражи, цифровые данные—все это приковывает внимание, захватывает, требует тщательного изучения.

Но сейчас привлекает другое. Там, дальше, в глубине выставки, и ближе к центру ее развернут интересно оформленный специальный отдел. **В нем собраны различные материалы, показывающие развитие и рост советской кинодраматургии.**

Ознакомимся с этими материалами, рассмотрим их.

Вот первый полураздел. Весь материал, сконцентрированный в трех его частях, тематически об'единен под названием: «Создание сценария».

Первая часть — **это зарождение идеи** («Что дает толчок к зарождению сценария»). Перед нами всего только ряд снимков. Но разглядите их и вы поймете, какие огромные возможности для «толчка» таятся в нашей действительности. И буквально на каждом шагу, ибо всюду идет активнейшая, полная энтузиазма, творческая созидательная работа по строительству социализма. Вот снимки крупных строительных комбинатов: Днепрострой, Магнитострой, домны, электростанции, гигантские шлюзы, жел. дор. линии и т. д. и т. п.

О чем говорят эти снимки?

О том, что автору нет надобности куда-то уединяться, чтобы «выдумывать», «сочинять» тему для сценария. Наоборот, ему нужно выйти на улицу, активно включиться в жизненный поток, окунуться в бурлящую нашу жизнь, слиться с массой. И он быстро получит нужную зарядку на материале социалистической реконструкции страны. Перед ним встанут десятки тем, одна другой интереснее, увлекательнее, фантастичнее и живее. А главное, **они будут исходить из нашей чудесной реальности, из нашей неповторимой действительности.**

Есть группа снимков, подчеркивающих возможность для сценариста найти темы из жизни Красной армии и флота (аэродромы, лагери, морские базы и т. д.). Или же снимки, показывающие различные эпизоды из жизни и борьбы зарубежного пролетариата (Димитров, громящий врагов на лейпцигском судилище, венские баррикады, избиение рабочих фашистами в Берлине и т. д.).

Но вот тема найдена. Следующая задача для автора—**собирание материалов.** Под этим лозунгом оформлена вторая часть полураздела. Перейдем к ней. Внимание привлекает фотомонтаж. Земной шар (в виде глобуса) испещрен точками, от которых тянутся нити, переходящие в полки, уставленные книгами. Библиотеки. Они хранят множество книг, в которых сконцентрированы все достижения мировой культуры и человеческой мысли. Очень многое из этого богатейшего арсенала мировой культуры изучает кинодраматург при создании сценария. Но это не все: нужна серьезная, кропотливая работа по изучению быта и деятельности человека, нового человека, активно строящего социализм. И опять-таки изучение должно осуществляться не «в тиши кабинета», а на конкретных примерах нашей советской действительности. Где? Красноречивый ответ на языке фотоснимков дает второй полураздел: вот политотдельцы, дальше колхоз, шахта и группа шахтеров-ударников, строители ББВП и самый Беломорканал в готовом виде, рубка корабля, краснознаменный Эпрон за работой, бойцы ДВК, фабрика-кухня...

Мы переходим к последней части полураздела. Здесь дается итог работы кинодраматурга.

Снова язык фотоснимков. Вот портрет **П. Бляхина.** По его сценариям созданы фильмы: «Красные дьяволята», «Иуда», «Карьера Рудди». Дальше портрет **Г. Гребнера,** по сценарию которого создана картина «РУР». Портрет **Н. Зархи,** по сценариям которого сделаны картины «Конец Санкт-Петербурга» и «Мать». Портретов много.

На своих конференциях и совещаниях, созывавшихся в разные годы, кинодеятели подводили итоги проделанной работе, намечали дальнейшие пути развития и роста кинодраматургии. Этот путь можно проследить по выдержкам из резолюций и решений этих конференций, собранных и показанных здесь же, начиная с 1924 года и по 1934 год.

Идем дальше. Перед нами второй полураздел. Он целиком посвящен отображению участия писателей в кино, экранизации советской национальной литературы, экранизации классиков. **Горький, Чехов, Островский, Пушкин, Луначарский, Фадеев, Погодин, Славин** и др.,—их много, имен и портретов писателей, на материале произведений которых созданы фильмы.

Несколько любопытных цифр. За весь восстановительный период экранизировано всего **79** произведений, написанных писателями, хотя за весь советский период (до 1934 года) выпущено **1106** художественных картин. А с средины 1934 года экранизировано **186** литературных произведений крупных писателей, вновь написано сценариев советскими писателями **125** и заканчивается **145.**

Эти цифры красноречивее всяких слов!

Недочеты? Они имеются. Так, например, при выявлении роста и развития кинематографии **не отражена роль прессы** и в первую очередь кинопрессы. Мало уделено внимания **развитию и успехам национальной кинематографии СССР. Нет показа деятельности отдельных республиканских киноорганизаций.** Правда, задача выставки—отображение участия **именно писателей** в области кино. Но все же можно было бы отобразить, какая из киноорганизаций смелее, активнее идет по пути привлечения писателей, какие условия для работы им обеспечиваются, где выше процент высококачественной продукции. Какова роль режиссера для помощи сценаристу. Это отдельные недочеты. В общем же киновыставка оставляет хорошее впечатление и смотрится с большим интересом.

МИХ. ГРИНБЕРГ

РЕЗОНАНС КОЛЛЕКТИВНОЙ МЫСЛИ

Свою силу коллективная мысль продемонстрировала и в той области, которую некоторые еще до с'езда считали областью священной частной собственности.

С'езд мобилизовал, обострил ее, и все сказанное и прочувствованное стало всеобщим достоянием работников искусства всего советского мира.

С'езд стал ступенью, первой всесоюзной ступенью искусства, с высоты которой каждый подойдет теперь с иными требованиями к самому себе и ко всем вместе.

За словами и мыслями стояли живые люди с их биографиями на советских путях и перепутьях. Тут прошли ветераны и бойцы, разведчики и снайперы, изыскатели и труженики, люди тяжелого и легкого вооружения.

В перекрестном огне высказываний и споров обозначились все виды и роды оружия, каким воевало и воюет, работало и работает искусство, рожденное в «боях за социализм».

В смотре этого оружия поэты проявили особую страстность, без которой мало извинительно было бы звание, которое они носят.

Всякой страстности сопутствуют излишества, не всем, однако, простительные. Такие излишества и проявили иные, кто в запальчивости не нашли тона и меры, чтобы не говорить о некоторых слабостях своих.

С чувством большой гордости говорил о силе своих некогда разрывных снарядов Демьян Бедный, отстаивая право на внимание исторической памяти к ржавым их осколкам и право на сохранение в музее гражданской войны.

Своею речью Бедный сделал больше, чем напоминание. Поэты почуяли судьбу и силу судьбы самого старейшего из своих советских собратьев. И многие поняли, что без силы этой судьбы нет и не может быть силы поэта.

Поняли еще больше: только тот и поэт, кто распознал свою судьбу в искусстве, не как личную, а как историческую.

Этим пониманием они обязаны выступлению Демьяна Бедного, «разногласия» которого с Бухариным, выражаясь дружеским словом Горького, носили характер семейный.

Но даже эти разногласия, и не только с Бедным, очищали и обогащали коллективное чутье и мысль.

Кстати, Бухарин не обошел «проклятия прошлого», тяготеющего и над ним самим, и, может быть, поэтому сам увлекся поэтической страстностью, но нашел затем необходимые слова, чтобы рассеять впечатления от полемических преувеличений.

В этом тоже проявилось торжество коллективизма, завоеванного с'ездом. Новизна смысла и смысл глубокой новизны утверждавшегося здесь коллективизма формулировал Горький: беспартийное и партийное писательство обогатилось взаимной учебой и превратилось в единую Красную армию.

Это суммировало весь диапазон настроений, чувств и мыслей, каким дышал и жил с'езд и какие звучали у всех, кто сумел обнять перспективы, взвесить возможности, открытые с'ездом, кто ощутил раздвинутую им арену работ.

Поэты, своей страстностью усилившие резонанс коллективной мысли с'езда, распрощаются с некоторыми вибрациями самолюбия, более обостренного у них, чем у других оруженосцев искусства.

Мастерство всех вместе и каждого в отдельности будет каждые три года проходить всесоюзный смотр не только перед лицом страны, но перед лицом мира и в свете того, что это мастерство дало и будет давать социализму.

Для резонанса своей коллективной мысли писательство получило трибуну, какую оно никогда и нигде не имело.

С. П.



А. М. Горький беседует с гостями с'езда писателей, пионерами Сибири — авторами книги «База курносых».

ОТ ИСКУССТВА—К РЕМЕСЛУ

Год за годом понижается уровень буржуазной кинопродукции. Все меньше и меньше выпускается фильм, которые бы явились событием в художественном и социальном отношении. Все реже появляются картины, сделанные новыми, крепкими художественными приемами и волнующие правдивым изображением условий капиталистического общества. Столь даровитый мастер киноискусства, каким является немецкий режиссер Пабст, автор фильмы «Друзья», темой которой является пролетарская солидарность французских и немецких горняков, а также сатиры «Опера нищих», — **Пабст** вынужден ставить убогую халтуру «Властительница Атлантиды». Равным образом и режиссер **Освальд,** фильма которого «Дрейфус» явилась ценным документом своей эпохи, снимает теперь дешевые оперетты, вроде «Графиня Марица». И **Седман** уже не дает своих тонких, психологических фильм вроде: «Люди в воскресенье» или «Прощание», а ставит банальную фильму о клоуне «Квык». В море поверхностных и вульгарных фильм исчезают различия между работами даровитых работников искусства и пустых рутинеров — обоих покрывает всеобщая волна упадка и бессодержательности. **Работник киноискусства в сущности становится киноремесленником.** Буржуазное кино оставляет в стороне вопросы художественного творчества и не допускает никаких исканий и экспериментаторства, а требует лишь продуктов ремесленной **работы на заказ.**

Только в исключительно редких случаях используется художественная форма, в которую одевают нездоровые и широким трудящимся массам ненужные драмы.

Мы можем взять, к примеру, фильму режиссера **Чиннера** «Закечатавшиеся губы», в основе которой лежит обычный для буржуазных фильм треугольник. Бурлят волны океана общественной жизни, но в самой фильме — едва заметная зыбь аквариума с золотыми рыбками. Жизнь здесь замкнута в четырех стенах и воплощена в трех лицах.

Бегство от настоящей реальной жизни в выдуманную, несуществующую среду, скачок в фальшивый мир фикции и иллюзии—таково характерное и типичное свойство всей буржуазной кинопродукции, того, что ее представители называют киноискусством. Искусство становится просто декорацией на фоне действительно драматических судеб безыменных героев классовой борьбы и жертв капиталистической системы на фоне событий, не входящих в тематику буржуазного кино. Искусство теряет свой фундамент и свою цель быть барометром времени, двигать развитие человеческого общества вперед.

Современное положение буржуазного кино является блестящим подтверждением того, что **капиталистическое производство является враждебным некоторым отраслям духовной продукции, например, искусству и поэзии.**

Буржуазная кинопродукция дошла до парадоксального состояния **искусства вне искусства.**

Киноискусство буржуазии не только деградирует, но и фашизируется. Фашистская идеология проявлялась в немецком кино уже давно, еще до захвата власти Гитлером. Она выражалась в создании фильм о штурмовиках. После захвата власти немецкие фильмы начали строить по другому способу. Фашизм старается обработать темы, имеющие международное хождение. Так, например, «Беглец из Чикаго», или «Если бы я был королем» открыто приветствуются фашизмом и других стран. Первая фильма — настоящая сказка о высокой кон'юнктуре промышленного предприятия, предпосылкой которой является классовое примирение и ставка на молодежь в производстве и даже в управлении.

Во второй фильме: рабочий-изобретатель назначен на один день генеральным директором и спасает завод, стоящий перед крахом.

Но не только немецкая фильма,— а фильма страны открытой фашистской диктатуры, и французская фильма рассказывают привлекательные сказки. Примером может служить французская картина «Голый, как Адам». Здесь подчеркивается роль волевой личности, которая добивается богатства, хотя герой был беден и гол, как Адам.

Капитализм давит и терроризирует самых даровитых мастеров киноискусства. Если они ему не подчиняются, то их выбрасывают из производства. Правильно охарактеризовал это положение работников искусства в капиталистических странах известный французский режиссер **Рене Клер** («Чешское слово», Прага).

«Кажется, что я независим. Но я завишу так же, как и другие, от кинофирмы, которая хочет зарабатывать деньги... Киноработники, серьезно думающие о киноискусстве, находятся в тяжелом положении. Большие страсти, которые мы видим в произведениях классиков и Шекспира, в кино не допускаются. Правдивое изображение любви и трактовка социальных проблем не разрешены... Во всех странах цензура... но самое вредное — это цензура моего мозга, воспитанного под давлением корыстных интересов кинофирм. Эта цензура опустошает хуже всего. Она подламывает творческие силы и убивает самые лучшие намерения.

Не только Рене Клер, но и большинство талантливых киноработников, выполняющих волю коммерсантов и идеологических командиров буржуазного кино, до сих пор не видят и не понимают существа этого немилосердного давления, приводящего к оскудению их таланта и отбрасывающего их все далее и далее от киноискусства.

Буржуазия имеет в своих руках почти полную монополию киноработы. Кроме капитала кинофабрики, она владеет кинотеатром, цензурой и даже «независимой» кинокритикой. Она имеет в своих руках все средства для того, чтобы принудить киноработников работать так, как она хочет. Поэтому мы в киноискусстве не видали почти того процесса дифференциации, который заметен, например, в литературе, где самые большие писатели, самые большие мастера переходят в лагерь пролетариата. В киноискусстве таких явлений нет, так как все средства кинопроизводства находятся в руках буржуазии.

ЛЮБОМИР ЛИНГАРТ

ЗАЯВЛЕНИЕ ИНОСТРАННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ—УЧАСТНИКОВ С'ЕЗДА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Вчера, на последнем заседании с'езда писателей, выступил французский писатель **Андрэ Мальро.** От имени всех иностранных писателей, присутствующих на с'езде, он сделал заявление.

«Прежде чем перевести заявление Андрэ Мальро, — сказал тов. **Эренбург,** — считаю необходимым огласить здесь текст телеграммы, напечатанной в сегодняшних газетах.

«**ТОКИО,** 30 августа (ТАСС). «Ници-ници» публикует на видном месте сообщение своего московского корреспондента о выступлении Хидзиката на с'езде писателей. «Ници-ници» указывает, что в кругах министерства двора ошеломлены выступлением Хидзиката. Предполагают, что Хидзиката будет исключен из сословия перов немедленно после того, как министерство двора получит от министерства иностранных дел или полиции официальное сообщение о его выступлении. Газета напоминает, что в прошлом Хидзиката неоднократно подвергался допросу в токийской полиции по поводу его связи с коммунистическим движением. По сообщению газеты, после его от'езда из Токио якобы выяснилось, что накануне от'езда Хидзиката вручил коммунистам 3.000 иен. Поэтому, сообщает газета, как только Хидзиката вернется в Японию, он будет немедленно арестован».

Сообщение, сделанное Андрэ Мальро:

— Перед теми репрессиями, которым подвергнется наш товарищ Хидзиката, иностранные писатели, собравшиеся здесь, единогласно считают необходимым выразить ему свою симпатию и публично заявить о своей полной солидарности с ним. **(Продолжительные, бурные аплодисменты).**

Ничто лучше этих репрессий не может показать всем значение его речи здесь и значение нашего с'езда. **(Аплодисменты).**

СВОДКА

ВЫПОЛНЕНИЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРОГРАММЫ ПРЕДПРИЯТИЯМИ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ СОЮЗНОГО ПОДЧИНЕНИЯ ПО ГЛАВНЕЙШИМ ВИДАМ ИЗДЕЛИЙ. (ПО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫМ ДАННЫМ)

Валовая выработка за август

Виды продукции.	Абс.	В проц. к выработке предш. м-ца.	В проц. к плану текущ. квартала
Худ. фильмы нем.	1.85	125.8	41.9
Худ. фильмы звук.	1.75	147.0	28.8
Учебн. техн. фильмы нем.	12.65	137.3	47.3
Учебн. техн. фильмы звук.	1.99	189.5	45.3
Журналы к/хрон. союз. нем.	12	120.0	40.0
Журналы к/хрон. союзн. звук.	6	200.0	46,2
Узкопленочники.	470	103,5	23.5
Звуковые комплекты.	—	—	—
Пленка всего.	5002.4	127.5	33.8
В том числе:			
Кинонегатив.	233.5	88.6	37,1
Позитив широк.	4417.7	126.1	35.1
Позитив узк.	134.3	267.0	16.8
Фотоотпечатки	42.6	107.3	35.4
Печать копий фильм на узк. пленке	1945.2	100.7	32.1
Печать копий фильм на узк. пленке	156.6	122.9	17.4

★

Все фильмы показаны в условных единицах, а журналы — в номерах.

Выполнение плана по худ. фильмам дано по Моск. и Лен. комбинатам. От Межрабпома сведений нет.

Закончены: «Самый грязный» (Мосфильм) и 13 техфильм, в том числе звуковые — «Двигатель», «Батарейное зажигание», «Неисправности электрооборудования».

В августе все отрасли производства дают повышение против июля.

Наиболее отстающими в III квартале остаются производство узкопленочников трестом Киномеханпром, производство пленки трестом ФОКХТ и массовая печать.

Повышение в августе имеем по широкой позитивной пленке. А по ацетатной пленке июль и август дают глубокий прорыв.

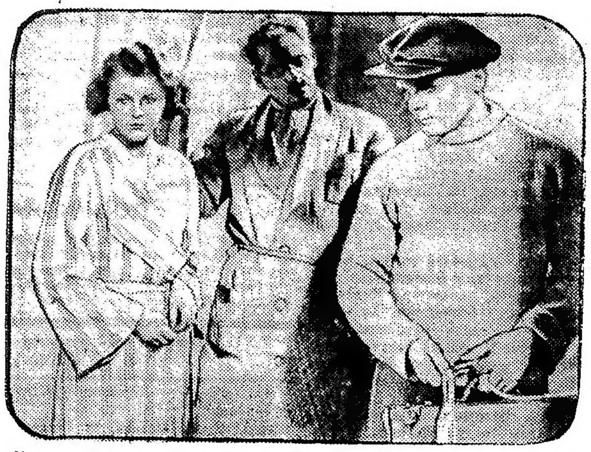
По массовой печати, по широкой пленке август дает увеличение: 1945.0 против уровня последних 2-х месяцев июня и июля 1657 и 1647.

Производство идет ниже плана за счет плохой работы Моск. копировальной фабрики, сорвавшей в частности работу по печатанию узкопленочных фильм.

Нач. Центр. планового отдела ГУКФ СИДОРОВ.

„Весенние дни"

ИСКУССТВЕННОСТЬ И БЕЗЫДЕИНОСТЬ*



Кадр из фильмы «Весенние дни». Артисты Хильда Еннингс (слева), Гамбурцев (в центре) и Кабаяш (справа)

Давно не приходилось наблюдать такую беспомощность, какая проявлена в работе над фильмой «Весенние дни».

Испытываешь чувство неловкости за сценариста Р. Симонова, за режиссера Р. Симонова, за исполнителя «ведущей роли» Р. Симонова, за остальных исполнителей «главных ролей», актеров театра под руководством Р. Симонова.

История о том, как молодежная бригада Старосельцева, чувствующая необходимость выпустить для посевной кампании недостающие детали машин, забросила свои личные дела и досрочно вернулась из отпуска,— эта история могла бы стать темой для высокой **героической** комедии.

Р. Симонов избрал линию наименьшего сопротивления. Он **изолировал** бригаду от рабочей массы, от заводской среды, сделал бригаду самодовлеющей, независимой от общественных отношений. Вместо этого он сосредоточил все свое внимание на обыгрывании сомнительных острот и трюков. Режиссер решил во что бы то ни стало развлекать и забавлять зрителя. Отсюда — бессмысленный смех, пошлая трактовка явлений современной действительности.

В самом деле!

Почему приехавшая из деревни Леля (Сергеева) отправляется прежде всего к Старосельцову (Симонову) на квартиру?

Ведь сам сценарист сообщает, что Леля — комсомолка.

К понятию «завод» Симонов подходит примитивно. Он не видит в нем фактора общественных взаимоотношений, не пытается дать о нем **образное** представление. Приезд Лели открывает возможность для показа интереснейших моментов производственной связи между городом и деревней, заводом и колхозом. Благодаря этим моментам можно **об'яснить** мотивы личного поведения рабочих и колхозниц, вскрыть корни их энтузиазма.

Но такой ход мыслей не в манере сценариста. Отсюда встреча Лели с Старосельцевым много теряет в своей значительности. Она превращается в **частный случай**, не поднимаясь до социального обобщения. Гитара, песенка, постель, на которой валяется Старосельцев, кепка, которую он ищет и на которой сидит Леля,— вот что играет в первых эпизодах. Внутренние причины **поведения** главных персонажей скрыты, психологический рисунок образа **упрощен**.

* В порядке обсуждения.

А между тем здесь содержится экспозиция всего сюжета. Технически плохо поданный диалог (слов совершенно не понять), к тому же **схематически** об'ясняющий встречу, пропадает и делает в дальнейшем картину малопонятной для зрителя.

В бригаду Старосельцева входят: Тырок, Левин, Громов. Все они находятся в отпуску. Что ж? Это неплохо. Тем более, что первый из них тренируется для участия в спартакиаде, второй женится, третий учится

И вот бригадир (Симонов), как зачумленный, носится по Москве. В Загсе он разлучает Громова с невестой в тот самый момент, когда жених готов уже расписаться. На остановке у автобуса он хватает Левина, который что-то зубрит. На стадионе он врывается в самый бег, который проводит Тырок, не давая ему возможности притти к финишу.

«Так собирались они в... весенние дни».

Не бригадир, а какой-то Фигаро.

Стоит ли говорить о том, что эти... смехотворные методы собирания рабочей силы—не наши методы социалистического соревнования. Картина изображает дело так, что если бы бригада Старосельцева не прервала свой отпуск, пострадала бы... посевная кампания. Странная претензия.

А между тем, на **огромном заводе**, натурой для которого служит великолепный «Шарикоподшипник», эта бригада теряется, как капля в море. **Оторванная** от рабочей массы и **искусственно** связанная с процессом производства, эта бригада дает искаженное представление о достаточно известных явлениях нашей жизни.

В Загс бригадир (Симонов) приходит не как все люди, а через забор (правда, смешно!). У автобусной остановки выделывает всякие фортеля и **свистит** без всякой надобности в кондукторский свисток (вот до чего доводит плохо понятый режиссером энтузиазм!). На стадионе бригадир дает волю своей... жизнерадостности. Пытается пройти на состязания без билета. Пред'являет трамвайный. Не удается — в'езжает в сундуке, который подвешен к автомобилю. Куралесит на велосипеде...

В картине есть еще иностранный инженер Хейзе и его дочь Берта. Ночью приходит к ним Старосельцев со своей бригадой и после небольшого разговорчика (приятного во всех отношениях?!) убеждает старика вернуться на завод. Дальше примитивной агитации дело здесь не идет.

Здесь мы еще нагляднее видим порочность картины. Завод используется автором как **предлог**, как **повод для оправдания** служебной характеристики персонажей и переброски действия в наиболее выигрышные места. Именно, они и служат **опорой** для всей картины. Таковы сцены в рабочем клубе, где хоровод, танцы и песенка эмоционально насыщены. Таковы сцены в бассейне и отчасти на местах в стадионе, где во время состязаний встречаются заинтересованные персонажи (вся бригада и Хейзе со своей дочерью, которая впоследствии выходит замуж за Тырка — традиционный финал).

Но отдельные удачные сцены не перевешивают недостатков картины. Напротив! Они выявляют их сильнее. Это результат **безыдейности**, формального отношения к теме, использование смеха ради смеха.

Нет слов! Комический жанр в кино—вещь трудная. Но трудность не преодолевается посредством смешения стилей и приемов в игре и обстановке.

Голая натура (парад физкультурников, которым начинается и заканчивается картина) механически соединяется с **гротесковой** сценой танцующей шпаны, которой **внешне** противопоставляется рабочая молодежь в клубе. То же самое происходит и на заводе «Шарикоподшипник», где молодые актеры своей **разностильной** игрой выявляют фальшивость положения.

Неестественно чувствуют себя актеры и в специально сооруженной обстановке (кабинет Хейзе и др.). Это чувствуется и в лирическом об'яснении с Хейзе и в неожиданном открытии «похождений» его дочери.

Этого же нельзя сказать о Симонове. Черты этого образа создаются **внешними**, принципиально отличными приемами. Здесь даже нельзя говорить об образе. Эта схематизированная **маска** плута, шута (а в картине он главный положительный персонаж?!). Это никак не герой нашего времени. Поэтому холодом веет от игры Симонова.

Он еще во власти примитивных представлений о кино. Ему кажется, что стихия кино—**внешнее, физическое движение.** Так он и **монтажирует** кадры (шествие, танцы, купанье, бег и т. п.), а получается **статика.** Картина лишена внутреннего ритма. Переходы из одного плана в другой не всегда мотивированы.

«Весенние дни» не являются событием в советской кинематографии, хотя опыт воспроизведения на пленке почти что театрального спектакля—**любопытное** явление.

Вина тут не только в неумении, не только в переоценке своих возможностей, но и в несерьезном отношении к смежной области искусства.

ИСИДОР КЛЕЙНЕР



Кадр из фильмы «Весенние дни». Артисты Хильда Еннингс (слева) и Сергеева (справа)

НЕТ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СТРОЙНОСТИ*

Имевший крупный резонанс театральный спектакль переделывается в кинофильму. В этом нет ничего противоестественного. История кино знает много случаев, когда подобные опыты делались чрезвычайно успешно.

В весенней Москве живут разные молодые люди, которые занимаются различными весенними делами. На завод, где они все работают, приходит срочный заказ. Бригадир Старосельцев носится по городу, отрывает своих ребят от их весенних дел, и они дружно берутся за выполнение заказа. Тут в сюжет вклинивается история немецкого специалиста инженера Хейзе и его дочери, которым энтузиазм молодых героев помогает понять и принять советскую действительность. Заказ выполнен. Бригадир Старосельцев возвращает ребят к их весенним занятиям, и нарушенное равновесие восстанавливается. Брак юного ударника Тырка с Бертой Хейзе дает завершение сюжета. Как мы видим, по фабуле конструкция сценария Попова и Симонова почти ничем не отличается от пьесы Тарвид и Серебрякова.

Те изменения, которые были сделаны сценаристами, пошли за счет развертывания в самостоятельные эпизоды некоторых ремарочных намеков. В пьесе рассказывается о том, что ударник Левин из-за сверхурочной работы над заказом никак не может жениться. В сценарии появляется целая сцена в Загсе. В пьесе говорится, что ударник Тырок по этой же причине лишен возможности заниматься спортом — в сценарии появляется стадион, который становится центральным местом действия и показ которого даже заслоняет показ завода.

Из всех этих изменений мы привели только некоторые.

Искусственность и фальшивая пустота сюжета не только не, стали меньше, но, наоборот, увеличились. В сценарии все коллизии, связанные с выполнением заказа, были произнесены скороговоркой, и весь акцент был перенесен на сцены, с точки зрения развития сюжета проходные.

Механистичность соединения производственного конфликта с частной жизнью героев бьет в глаза. Превращение ремарок пьесы в действия персонажей фильмы привело к излишнему заострению. Когда в пьесе зрителю становится известно, что ударник Левин из-за сверхурочной работы не успевает жениться, — это одно, но когда он видит, что Левин, уже взявший в руки перо, чтобы расписаться в Загсе, бросает перо и стремглав бросается на завод, — это другое. Когда зритель знает, что Тырок не успевает заниматься спортом, — это одно, а когда он видит, что Тырок за несколько метров до финиша бросает состязание и бежит по зову своего бригадира на работу,— это уж совсем другое. Если зритель охотно поверит первому, то он никогда не поверит второму, тому, что несколько секунд для росписи в Загсе Левина или бега до финиша Тырка могут отозваться на выполнении заказа. Эти эпизоды вносят в художественный организм фильмы элемент эксцентрики, который был естественен в «Веселых ребятах», но который совершенно чужд лирическому и мягкому комедийному реализму «Весенних дней». Эксцентрика искажает и коверкает ситуацию и психологию образов Левина и Тырка. То же самое следует сказать про эпизод на стадионе, когда не умеющий ездить на велосипеде Старосельцев мгновенно научается этому от окрика дежурного, прогоняющего его с поля. Этот эпизод, не плохо сам по себе придуманный и бывший бы кстати в любой трюковой комедии, совершенно чужероден в «Весенних днях», построенных в ином стилевом плане.

Но все эти недостатки драматургического построения сценария — еще не главные его недостатки. Главное — **стереотипность, неоригинальность, поверхностность того восприятия**, которое свойственно авторам фильмы. Ну вот хотя бы стадион. Прекрасная сама по себе вещь. Сколько стадионов мы видели в наших молодежных фильмах и сколько нам суждено их еще увидеть в ближайшие месяцы. И праздник в клубе, и иностранный специалист Хейзе, и лежащий с гитарой на кровати Старосельцев, и ночная прогулка Тырка и Берты, и их стереотипное смущение — все это трижды знакомо и давно уже перестало вызывать какие-либо живые, связанные с действительностью, а не с реестром, виденного на экране и сцене ассоциации. Н. Погодин в своем докладе на с'езде писателей хорошо шутил по поводу той гомеопатической расчетливости, с которой «увязывается» в наших пьесах личное и общественное. Есть даже пьеса так и называющаяся «Любовь и чай». Такое «увязывание» разных страстей героев с их общественным долгом характерно для «Весенних дней». И хотя фильма драматургически построена далеко не стройно, в ней много обрывов, пропусков, несвязанностей, все это проходит почти незамеченным, как не замечаешь вырванных страниц в многократно перечитываемой книге. Пропущенное и недоговоренное подсказывает память (не воображение, о нет, ему нет простора в фильме), и с помощью ее дружеского участия следишь за несвязанной жизнью героев до конца.

Актерски фильма сделана чрезвычайно добросовестно, но за исключением Хильды Еннингс и Симонова, эта добросовестность не идет дальше отчетливого и, пожалуй, яркого исполнения вполне установившихся и определившихся образов-масок. В этом виноваты, конечно, не прекрасные актеры студии Симонова, а **банальный бессодержательный сценарий,** который буквально не дает возможности податься в сторону от человеческих штампов производственных комсомольских пьес. Вот, например, В. Гамбурцев в роли инженера Хейзе. Нельзя сказать, что актер играет плохо, образ в достаточной степени выразителен, но строго и скучно канончичен. Роль Берты — вообще самая свежая роль в сценарии. Не случайно и в спектакле студии Симонова она оказалась центральной. Хильда Еннингс и исполнительница этой роли в театре Тарасова играют в разных планах, но трудно отдать кому-либо предпочтение: оба образа богаты, интересны и убедительны. Как достоинство исполнения Хильды Еннингс отметим, что ее образ дальше от стереотипного образа «прекрасной буржуазки», чем образ Тарасовой; он как-то непосредственней и инфантильнее. Но у Х. Еннингс нет той остроты рисунка роли, которая свойственна всем актерским работам Тарасовой.

Для Симонова роль бригадира Старосельцева — крупный этап актерского развития. Это его первая роль положительного советского героя. До сих пор у Симонова как актера была репутация эксцентрика, западника, стилизатора. Но в ином, в спокойно реалистическом плане, не теряя при этом типичной симоновской остроты рисунка, строит он роль Старосельцева. И хотя у Старосельцева нет почти никакого драматургического материала, нет личной судьбы в сценарии, его образ, несущий в развертывании сюжета функции конферансье, занимает, волнует, задерживает внимание. Меланхолическая веселость и умная сдержанность симоновского Старосельцева позволяет угадывать в образе какую-то богатую и интересную жизнь, которую, увы, нам не дает узнать сценарий. Благодаря Симонову фигура Старосельцева в естественном движении стремится на авансцену событий, но нехватка драматургического материала фатально удерживает ее в полутьме боковых кулис. Еще более эта нехватка трагична для талантливой Галины Сергеевой, которой не удается сделать из своей убогой роли даже то немногое, что делает Симонов.

Со стороны режиссерской работы фильма ничем не примечательна. Кинематографически она сделана вполне грамотно, но признание грамотности — не похвала художнику.

Спокойная кинематографически грамотная заурядная фильма, даже недостатки которой заурядны и банальны, ничем не выдающаяся над средним уровнем, — вот что представляет собой «Весенние дни».

Это тем более досадно, что от организованного ансамбля актеров можно было ожидать внутреннего единства и свежести исполнения, внесения новой струи в область кинотворчества.

АЛ. ГЛАДКОВ

* В порядке обсуждения.

НАКАНУНЕ ВЫПУСКА НОВЫХ ФИЛЬМ

Как известно, с'емки художественной звуковой фильмы **«Воды текут»** треста Востокфильм производились на фабрике Ленфильм в Ленинграде с начала 1934 года (автор сценария т. Холмский, режиссеры — Донской и Легошин и консультант т. Юшкевич, помоператор т. Лобачев, в главных ролях актеры—Гардин, Теймо и др. Фильма трактует вопрос об интернациональном воспитании и построена на материале о марийце-батраке, который, приобщаясь к советской культуре, превращается в конечном счете в сознательного, активного строителя социализма.

Сейчас с'емка закончена, а равно озвучание и монтаж. Согласно утвержденного плана фильма должна быть готова еще в мае—июне. Однако произошла задержка на два месяца. В значительной степени эта задержка вызвана прежде всего тем, что в процессе с'емок пришлось внести ряд пополнений и изменений в сценарий, а также тем, что приходилось ожидать освобождения площади на фабрике, занятой другими с'емочными бригадами. Отсюда и перерасход — вместо 685 тысяч рублей по плану фильма обошлась в 750 тысяч рублей. Руководство треста уже выехало в Ленинград для приемки фильмы, сделанной на двух пленках (одна копия).

Выпуск «Воды текут» предполагается во второй половине сентября.

Одновременно трест Востокфильм заканчивает подготовку выпуска документально-звуковой фильмы «Персия».

Фильма эта возникла в результате поездки в 1933 году т. Карахана в Персию, куда его сопровождали операторы тт. Ерофеев и Головня.

Постановка совместная — Востокфильм и Межрабпомфильм. В ней участвовали кроме тт. Ерофеева и Головни помрежиссер т. Тутаев и т. Дембовская в качестве ассистента. Картина показывает быт и жизнь внутренней Персии в трех периодах. Первый период—это старая культура Персии, затем (второй период) период упадка и, наконец, третий — новый расцвет за последние 10 лет, благодаря деятельности нового шаха. Европейский город — центр с его значительной сетью вновь отстроенных домов, школ производственных предприятий и пр.

Картина должна была быть выпущена еще в июне. Однако задержка в значительной степени была вызвана печатной работой лаборатории Межрабпомфильм, задержавшей фильму при лабораторной обработке больше чем на месяц. А ведь сценарий тт. Ерофеев и Головня могли начать писать лишь после того, как материал весь был выпущен из лаборатории.

Музыку к фильме написал композитор т. Шехтер, подписи сделаны т. Л. Никулиным.

Во второй половине сентября фильма будет готова для экрана.

В средине июля группа режиссера Разумного выехала к месту натурных с'емок по картине «Кара—Бугаз» с таким расчетом, чтобы закончить работу по с'емкам к 16 октября согласно плана. Всего должно быть отснято 362 кадра. Отдаленность места работы экспедиции (пески Туркмении) от центра затрудняет связь и получение информаций. Лишь сейчас удалось получить некоторые сведения от экспедиции. С самого начала календарный план оказался нарушенным. С'емки начались не 28 июля, а лишь 11 августа. До 28 августа заснят 101 кадр (вместо 231 по плану). Таким образом с'емочный период для экспедиции удлиняется. Огромную роль здесь играют неблагоприятные климатические условия. Днем 70° жары и резкое похолодание ночью, нехватка не только продуктов питания, но и питьевой воды, угроза инфекционных заболеваний и пр. Руководство треста принимает ряд возможных мер к улучшению условий работы экспедиции.

М. ГР.

ЗА ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО

ОКОНЧАНИЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ТОВ. Н. ЗАРХИ НА С'ЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Если последние годы не дали образцов большого стиля советской кинематографии, — это не значит еще, что он утерян нами. Ряд фильм упорно и уверенно ставит вехи, — пусть еще не очень заметные на нашем пути, к новым высотам советского киноискусства.

Просмотрите сборник сценариев, выпущенных к с'езду писателей. Вы увидите, что кинодраматурги прекрасно владеют своим искусством, что многие из них делают уверенные шаги в литературу, а кое-что из напечатанного уже настоящая литература, без всяких оговорок. Кроме авторов сборника и тех драматургов, о которых я уже упоминал, растут молодые драматурги кино. Растут трудно, медленно, но уверенно.

Хорошо работают наши режиссеры. Прекрасный режиссер Эрмлер ставит фильму, посвященную основным вопросам нашей пятилетки — коллективизации, колхозам. О «Юности Максима», о юности ленинской и сталинской партии делают фильму Трауберг и Козинцев. О нашей героической авиации, о лучших людях нашей эпохи готовит фильму Пудовкин. О «сталинской эпохе» — Эйзенштейн. Над «Аэроградом» работает Довженко. «Три песни о Ленине» знакомы вам.

Нас не должна смущать кажущаяся незначительность результатов за последние два года: это были годы трудных поисков себя, нового стиля, новых методов.

Правда, последний год прошел под знаком «Петербургской ночи», «Иудушки Головлева», «Грозы», «Поручика Киже» и прочих «марионеток». Со всей откровенностью и честностью, к которой обязывает нас эта высокая трибуна, я должен сказать, что этот реестр успехов мне лично кажется иногда списком поражений.

Мне грустно, что вместо «Штурм юбер Азиен» — «Ураган над Азией», — как назывался на Западе «Потомок Чингис-Хана», с наших экранов погромыхивает такая слабенькая «Гроза».

Не потому, чтобы я отрицал всю полезность, нужность и значимость таких фильм, этой правильной, культурнической линией наших работ, а потому, что иногда эта линия возникает, как знак поражения на гораздо более важных и ответственных участках. Не удался «Дезертир», — сделаем «Стеньку Разина»! Не вышел сценарий «О социалистической Москве», — поставим «Мертвые души»! И «Мертвые души» ушедшей эпохи заслоняют живые души замечательных людей нашей современности.

Не этого ждет от нас наша страна, не этого ждут наши друзья на Западе, но этого боятся наши враги.

Я не против «Мертвых душ» и не против «Петербургской ночи», но я за то, чтобы на каждую «Петербургскую ночь» приходилось три, четыре, десять фильм о героических ночах Спасска. Я за то, чтобы за этими «ночами» последовали «Дни вторые», третьи и четвертые нашей блестящей, солнечной, ослепительной действительности.

С этой точки зрения я считаю, что так называемая неудача «Дезертира» или «Ивана» Довженко дороже и ценнее, как учеба, как опыт, нежели успех любых «Марионеток». Мы несли миру взрывчатую силу наших революционных большевистских идей, мобилизующих на бои с классовым врагом: мы должны нести миру наши созидательные идеи — радость творческого труда — безработным Запада, радость свободы — узникам концентрационных лагерей, в которые превращены целые государства Европы.

«Пышка» — хорошая фильма. Но где фильмы о наших женщинах, о «Девушках нашей страны», о которых писал Микитенко и другие писатели? Где фильмы о женщинах с иной, чем у «Пышки», биографией, не менее, а гораздо более интересной, значительной и важной?

Олеша ограничился тем, что филигранно выписал портрет своей Ольги, сообщив о том, что она член ЦК комсомола. Но ни он и никто другой из наших писателей, кинодраматургов и режиссеров, не рассказал о том замечательном и важном пути, который проделала эта «корейнка», или «татарка», или «казачка», чтобы стать членом ЦК комсомола.

Мы в неоплатном долгу перед нашей страной. Где история гражданской войны, образ великих побед, образ той борьбы и тех побед, которые явятся прообразом еще более великолепных побед в предстоящих боях за освобождение всего человечества? Где Красная армия, ее герои, ее командиры? Где творческий труд и быт советского рабочего?

Где фильмы о наших Изотовых, наших Молоковых и Леваневских? Где образы вчерашних пастухов, сегодняшних аспирантов и доцентов вузов?

Где фильмы для детей? Почему прекрасный режиссер Барская по году мучительно ищет сценария для себя? Во всем этом виноваты мы, писатели, драматурги.

Стратегия будущей войны будет стратегией комбинированного удара. Всеми видами оружий с воздуха и с моря, с земли и из подводных глубин, — всем арсеналом новейшего оружия, новейшей техники мы будем бить врага, так, чтобы он не опомнился, чтобы не встал.

Мы должны позаботиться о том, чтобы столь же разнообразны были средства нашего искусства — не последнего оружия среди других средств войны и победы.

Где наша сатира? До сих пор не поставлены блестящие сатирические сценарии Маяковского, и никто не продолжил его опыта, его традиций. У кино нет своего Ильфа и Петрова, нет своего кинокрокодила.

Где наша комедия? Не на путях «Веселых ребят» и не на путях инсценировки классиков создается советская кинематография, как не на путях инсценировки Бальзака, Тургенева или Диккенса создается наша драматургия.

Я думаю, что причина отдельных неудач нашей кинематографии заключается в том, что мы мало дорожим своим блестящим происхождением, своей прекрасной традицией.

Драматургия театральная знает свои традиции и чтит их. Драматурги знают пути своего искусства, пути своего роста и преемственности: от «Шторма» Билль-Белоцерковского, от Киршона и Олеши, от Бабеля и Файко.

Кинематография уподобляется Ивану, не помнящему родства. Она забывает своего «Потемкина», свою «Мать», свой «Турксиб», забывает работы Эрмлера, Трауберга и Козинцева, Эсфирь Шуб, Довженко и Вертова и очень часто, к сожалению, следует путям «Станционного смотрителя» и «Закройщика из Торжка».

А ведь сила лучших произведений нашей кинематографии — в четкости и глубине мыслей, в живописности образов, в страстности политического темперамента, в высокой творческой индивидуальности ее мастеров.

Борьба за высокую культуру, за утверждение своего творческого лица, за свой язык должна быть основным содержанием нашей учебы и художественного воспитания.

Язык кинематографии: к нему целиком приложимо все то, что говорилось по почину Алексея Максимовича о литературе. Рядом с блистательным языком «Броненосца», глубоким языком земли мы имеем мещанский язык «Иудушки Головлева» и немощное косноязычие целого ряда других фильм.

Еще в большей мере, чем литература и драматургия, наше искусство фотографично и внешне портретно. Мы еще не создали образов, которые стали бы нарицательными, как это уже есть в драматургии и литературе.

В кинематографии нет еще ни своего «братишки», ни своего Левинсона, нет своего Михайлова, нет Остапа Бендера, нет Кавалерова.

Пожалуй, одна только «Мать». И не случайно, что это связано с Горьким. Это еще одно доказательство той роли и того значения, которое имеет литературное произведение, лежащее в основе фильмы.

Два слова о сюжете. В силу своеобразия киноискусства, сюжет в фильме играет более действенную роль, чем в литературе и даже в драматургии. Овладеть искусством сюжета — наша обязанность. Прав зритель и право наше руководство, когда они постоянно твердят нам об этом. Однако, мне кажется, не правы те товарищи, которые, исходя из этого верного положения, делают вывод, что сюжет декретирован, как нечто общеобязательное, как единственный композиционный принцип для всей кинематографии.

Достоевский строил свои произведения на канонизации бульварного уголовного сюжета.

Гоголь строил «Мертвые души» как обозрение, но ведь никому никогда не придет в голову упрекать в этом Гоголя.

Не требуем же мы от «Аэрограда» Довженко сюжетности, когда весь строй образов этого произведения иной, держится на ином и работает по-иному.

Мы должны требовать от наших художников высокого мастерства, органичности избранной им формы, ее законченности, доходчивости, высокой культуры и блеска, но не заниматься регламентацией того, как он будет это делать. Мы должны сказать нашим художникам: «Все позволено». Все, что служит к защите нашей родине, ее укреплению, торжеству коммунистических большевистских идей, все, что ведет к улучшению советской культуры, к расцвету творческой индивидуальности людей, растущих не вопреки коллективу, а благодаря ему. Вся история мировой драматургии строилась на этом «вопреки». Но мы повернули историю, и она дает новые, неведомые буржуазной драматургии сюжетные ходы и конфликты.

Несколько месяцев назад бригада драматургов выезжала в свой подшефный колхоз на Урал. В колхозе «Красный ударник», который мы изучали с особенной тщательностью и вниманием, нам пришлось столкнуться с редким явлением в нашей стране, охваченной ростом и пафосом труда и зажиточности: с колхозником Филиппом Напеиным, о котором председатель колхоза, замечательный мужик Афанасий Микушин, рассказал нам со вздохом отчаяния: «Горе мое, лодырь». Из его рассказа мы узнали, как озабочен колхоз Филиппом Напеиным, его упорным нежеланием работать.

Что лежало в основе этой огромной заинтересованности?

Ряд эгоистических стремлений. Но какой замечательный эгоизм, какое новое, небывалое качество эгоизма!

Колхозу обидно, что у Напеина недобор в трудоднях: лучшие ударники выработали по 600 трудодней, а Филипп Напеин с трудом наковырял 60. Председателю колхоза обидно за худую славу о колхозе: в колхозе у него голодает человек. Ему обидно за себя, за то, что он — председатель колхоза Афанасий Микушин не может найти таких слов, которые дошли бы до Напеина: «Не умею об'яснить, убедить не умею, слов настоящих нехватает». И главное обидно за человека: «Какой работник пропадает!».

И вот в избе Напеина, резко выделяющейся среди остальных изб колхозников упадком, нищетой, происходит любопытный разговор. С упорной тупостью Филипп Напеин подыскивает аргументы в свое оправдание.

«Ты голодаешь», — говорит ему Микушин.

Следует мрачный ответ.

«Твоя забота! Я голодаю, не вы».

«Ты помрешь, — продолжает Микушин, — у нас не собес, зря помогать не станем».

Следует такой же тупой ответ Напеина:

«Ну и помру, мое дело!»

И тогда взрывается гневом Микушин:

«Врешь, мое дело! Не смеешь помирать, это тебе не царский режим!»

Даже этот уникум, это последний унылый одиночка в нашей стране не имеет права плохо жить!

Какая глубокая и замечательная философия выражена в этих немногих словах. В них звучит философия нашего общества, новой страны, той страны, где семнадцать лет назад: «Подыхай под забором», «Околевай, как собака» было единственной формой отношения к человеку.

Какое глубочайшее убеждение в том, что у человека отнято право на горе, на скуку, на голод, отнято право на смерть! Где, какая драматургия знала конфликт такого качества, такую борьбу коллектива за человека, а не против него? **(Аплодисменты).**

ДРАМАТУРГИЯ И КИНО

ПЕРВЫЙ СБОРНИК СЦЕНАРИЕВ ПОД РЕДАКЦИЕЙ П. А. БЛЯХИНА, А. Е. МИЛЬКИНА (ОТВ. РЕД.), М. Я. ШНЕЙДЕРА. ИЗДАНИЕ ЦЕДРАМ 1934 г.

Подсекция киноавтономной секции драматургов ССП сделала большое дело. Наконец-то сценарий рассекречен и получил новое существование, которое он давно заслужил.

Заслуга киноподсекции в том, что она превратила в дело то, о чем говорят и пишут, но ничего не делают для осуществления печатания сценариев.

Выпуском первого сборника киноподсекция начинает и свое новое существование. Борьба за сценарии, борьба за место кинодраматурга на кинопроизводстве, борьба, наконец, за высокое качество сценариев получает в рецензируемом сборнике крепкую базу.

Можно еще десять лет доказывать, что без кинодраматургии не будет художественных картин, что сценарий является ведущим, что рост советской кинематографии требует диференциации творческого труда и расширения кадров квалифицированных кинодраматургов, и все же ничего, кроме вдовьих слез, из этого не выйдет.

Сценарий только тогда завоюет свое настоящее место, когда он не будет зарыт в папках фабрик, а станет достоянием широкой общественности. С этого момента начинается практическая работа по осуществлению всех задач, которые стоят перед художественной кинематографией.

Киноподсекция выпуском сборника сценариев получает в свои руки орган практического воздействия на развитие кинематографии.

Несколько забегая вперед, мы должны сказать, что киноподсекция должна не только **печатать сценарии, но бороться за сценарии.** Из этого **следует,** что печатать надо не только сценарии, которые уже приняты и идут в производство, но помочь в отборе сценариев, которые должны быть пущены в производство.

Что собой представляет первый сборник?

В нем напечатаны четыре сценария: «Анка» Е. Виноградской, «О ненависти и любви» С. А. Ермолинского, «Заключенные» Ник. Погодина и «Вражда друзей» С. Скытева. Кроме сценариев напечатана статья М. Я. Шнейдера и сопроводительные статьи к сценариям.

Первый вопрос, который возникает, это о критерии, которым руководствовалась редакция при отборе именно этих сценариев. Редакция поскупилась на вступительную статью, которая бы познакомила читателя с ее намерениями, задачами и т. д.

Надо полагать, что редакция не ставит себе задач печатать все сценарии, какие будут написаны, но тогда чрезвычайно важен вопрос: **какие должны печататься.**

По подбору сценариев в первом номере трудно разгадать линию редакции в этом серьезнейшем вопросе.

Если печатание сценариев «Анка» и «Заключенные» не может вызвать никаких сомнений в полезности этого дела, то помещение сценариев тт. Ермолинского и Скытева вызывает большое сомнение. Для чего они помещались?

«Анка» и «Заключенные» — два разных сценария, различные по материалу, по методу работы, по кинематографической обработке, представляют собой очень ценный и поучительный материал.

«Анка» — прекрасный сценарий квалифицированного кинодраматурга Е. Виноградской — в какой-то степени противостоит интересному сценарию квалифицированного драматурга Н. Погодина. Не вдаваясь в оценку каждого из этих сценариев, можно сказать, что мы имеем дело с незаурядным явлением на фронте кинодраматургии. Можно по-разному оценивать достоинство и недостатки «Анки» и «Заключенных», но одно не подлежит сомнению: мы имеем дело с высококвалифицированной продукцией, **которая** будит творческую мысль, толкает развитие кинодраматургии.

Но что дает сценарий «О ненависти и любви»? Вступительная статья т. Оттен констатирует в сценарии «обилие событий». Дальше Оттен рассказывает, что т. Ермолинский просчитался на одну треть кадров и что его сценарии «не немое кино, но еще и не кино звуковое». Для чего же помещен тогда сценарий? Чему он должен учить? Что в нем нового? Какие проблемы автор разрешил в сценарии и каким методом?

Сценарий т. Ермолинского уже заканчивается постановкой в Межрабпомфильм (режиссер А. Гительштейн). Обсуждать теперь сценарий бесполезно. Такое же недоумение вызывает и сценарий т. Скытева. Какую цель преследовала редакция, напечатав сценарий т. Скытева?

Еще большее недоумение вызывает другой вопрос: почему, например, не был напечатан сценарий «Крестьяне» Эрмлера, Большинцева и Портнова?

Казалось бы, что этот сценарий должен был быть напечатан в первую очередь и на первом месте.

Политическое и художественное значение «Крестьян» настолько велико, что совершенно непонятно, как редакция прошла мимо этого сценария. Иначе как политической ошибкой это назвать нельзя.

Сборник значительно выиграл бы, если бы в нем не было сценариев тт. Ермолинского и Скытева, и еще больше выиграл бы, если бы в нем были напечатаны более ценные сценарии.

Возможно, что имеет смысл печатать слабый сценарий, который характеризует какое-нибудь общее течение на отдельном фронте, но тогда его следует основательно разобрать и уже никак не следовало бы печатать в первом номере.

Заслуживает большого внимания теоретическая статья т. Шнейдера. Этот автор со свойственной ему глубиной и знанием вопроса дал анализ сценарной практики. Основная мысль автора — борьба за сценарий, который воплощает в себе будущую картину, оставаясь самостоятельным произведением, а не записной книжкой режиссера. Тов. Шнейдер правильно борется против технического сценария за сценарий, как «явление драматургии». Но т. Шнейдер делает большую ошибку, когда стремится открепить сценарий от художественной литературы. Его ошибка становится опасной в свете борьбы за привлечение писателей в кино.

Старательно и резко наметив специфику киносценария и его границы, т. Шнейдер не делает попытки нахождения того общего, что сближает различные отрасли искусства.

Едва ли эта проблема заслуживает меньшего внимания, чем определение границ киноискусства.

При всех недостатках сборника, которые в известной степени являются накладным расходом **на первый** сборник, на новизну, этот сборник очень ценное и радостное явление в советской кинематографии.

Сборник посвящен с'езду писателей и делался в ударном порядке: 17 июля он сдан в производство, а 13 августа он уже был подписан к печати. Это большая заслуга редакции.

Перед киноподсекцией и редакцией стоит вопрос о дальнейшем выпуске сборника. Здесь нужна организованная помощь всей кинообщественности. Едва ли такое маленькое издательство, как Цедрам, в состоянии выдержать большую нагрузку.

Нужны и средства. Большое дело, начатое киноподсекцией, должно получить большую поддержку, и в первую очередь поддержку ГУКФ.

Н. РУДЕНКО

ЖДЕМ ПРИКАЗА ГУКФ

При переиздании какой-либо книги, будь-то научный труд или художественное произведение, автору предоставляют возможность просмотреть свою книгу и внести в нее необходимые изменения или дополнения.

При возобновлении постановки в театре режиссер, репетируя вновь пьесу, нередко меняет не только мизансцены, но даже декорации.

Почему же кинорежиссер лишен возможности просмотреть свою работу, если она выпускается на экран через несколько лет после премьеры?

Недавно на экранах крупнейших ленинградских кинотеатров вновь прошел целый ряд наших работ, выпущенных 5 — 6 — 7 лет назад. («Катька—Бумажный ранет», «Поэт и царь», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Обломок империи» и др.).

Все эти картины шли без разрывов — значит были сделаны новые копии. Но перемонтированы **картины не нами, а механиками,** а между тем, все несуразности «монтажа» зритель относил за счет неумения режиссера грамотно и хорошо сделать картину.

Нигде при демонстрации этих картин не было указано года с'емок и выпуска картины, и поэтому многое казалось зрителю смешным и ненужным, ибо он не знал, что картина выпущена в свет много лет назад.

Мы протестуем против такой практики Росснабсбытфильм. Мы предлагаем **перед печатанием** новых копий —через несколько лет по выходе картины—**предоставлять режиссеру право просмотра негатива** и внесения в него необходимых изменений (сокращений. небольшого перемонтажа, указания года выпуска, замены некоторых надписей и т. п.).

Такая работа, безусловно, дает нам экономию пленки, так как несомненно, что режиссер, спустя несколько лет, безусловно более охотно выбросит двести-триста метров отстоявшихся кусков, которые сейчас окажутся лишними в картине, что же касается замены надписей, то это подчас совершенно необходимо. Ведь никого не надо убеждать в том, что некоторые надписи 1926 г. могут звучать сейчас не только смешно, но и попросту политически неверно.

Наконец, зритель имеет право требовать, чтобы ему было сообщено, когда сделана картина и к какому периоду творчества режиссера она относится.

Мы настаиваем на том, чтобы ГУКФ, не откладывая дела, издал приказ, предоставляющий режиссеру право просматривать негативы и вносить в них изменения перед копировкой новых копий.

Ф. ЭРМЛЕР
Г. КОЗИНЦЕВ
Л. ТРАУБЕРГ
Э. ИОГАНСОН

От редакции: Публикуемое предложение требует самого серьезного внимания.

ГУКФ должен издать специальное постановление, обязывающее все кинотресты и фабрики немедленно организовать работу по пересмотру и переизданию старых фильм, обеспечив безоговорочно участие в этой работе ведущих режиссеров и сценаристов.

НА ФАБРИКЕ МЕЖРАБПОМ

Группа «Победитель» (реж. **Федоров**) закончила все с'емочные работы. Фильма **готова на 94 проц.** Идет звуковой монтаж.

«Рур» (реж. **Андриевский**) готов **на 89 проц.**

Закончена производством и принята дирекцией звуковая фильма «Медь» (реж. **Столпер**). Лаборатория приступила к печатанию контрольного экземпляра картины.

По картине «Любовь и ненависть» (реж. **Гиндельштейн**) осталось закончить тонировку и окончательный монтаж.

Группа «Соловей-соловушко» (реж. **Эик**) находится в экспедиции в гор. Конакове. Картина готова на **30,3 проц.** Из **200** кадров, которые нужно было 1 сентября заснять в Конакове, пока отснято только **115.**

В течение большинства июльских и августовских дней из-за дождливой погоды, дневной план выполнялся обычно на 2—4 процента.

Все же группа, хоть и с некоторым запозданием. заснимет в Конакове всю натуру. Сейчас заканчиваются самые сложные, натурные с'емки (бой во дворе завода). Фабрика Межрабпом заключила специальный договор с фарфоровым заводом на обслуживание группы (поставка электроэнергии, постройка натурных декораций, обслуживание людьми для с'емок массовых сцен).

В мастерской **Льва Кулешова** закончен репетиционный период по картине «Украденное зрение» (сценарий **Л. Кассиля**). Группа приступила к натурным с'емкам под Москвой.

Группа «Иринкин рекорд» (месяц май), режиссер **И. Савченко,** выполнила свой фильмоплан всего на 12 проц. С'емки задерживаются главным образом потому, что еще не закончен подбор актеров. Идет постройка натурных сооружений, которые будут отсняты в первую очередь.

Группа «Маринка» (реж. **Мутанов**) закончила с'емки под Полтавой и переехала в район Краснодара, где отснимет остальную натуру. В начале сентября группа возвращается в Москву. «Маринке» повезло. В Полтаве все время стояли солнечные дни, и группа снимала по 26—27 кадров (синхронных) в день. Двухдекадный план августа группа выполнила на **108 проц.** Картина готова на **25 проц.**

Фабрика Межрабпом заканчивает немые варианты фильм: «Рваные башмаки», «Карьера Рудди», «Восстание рыбаков» и «Возвращение».

Р.

„НАСТЕНЬКА УСТИНОВА"

Художнику свойственно высокое чувство ответственности за качество своего произведения. Это вынуждает вынашивать идеи, образы, тщательно и помногу раз отделывать детали, а подчас менять композицию, ревниво не допускать зрителя к обозрению произведения до достижения полной художественной законченности.

Этого нельзя сказать о многих наших сценаристах. Они торопятся снабдить зрителя сценарной свежинкой, которая весьма часто является незанимательным рукоделием.

Так, примерно, и случилось со сценарием, по которому сделана фильма «Настенька Устинова» (производство Межрабпомфильм).

Взрыв на заводе лишает зрения рабочего Кузьмича. Фабрикант Ривачев отказывается в обеспечении калеки пенсией. В роще Ривачева большевик-рабочий агитирует за социальное страхование. Но этот эпизод не оказывает никакого влияния на развитие сюжета.

Сценарист перескакивает на новый эпизод, дающий начало иной фабуле. Развертывается роман Настеньки Устиновой с молодым рабочим Петром Григорьевым.

Судьба этих героев, борьба характеров как будто бы должны завязать новый сюжетный узел? Ничуть не бывало. Зритель встречается с этими персонажами лишь «через 17 лет». При этом Настенька представлена зрителю в качестве ведущего инженера-большевика, а Петр — как механик-иностранец. Вся жизнь, процесс превращения Ромео и Джульетты в героев социальной драмы проходит **за пределами экрана.** Зрителю подаются лишь **начало и конец.**

Петр Григорьев скитается по Америке. Голодный и измученный, он находит своеобразную работу у хозяина газетного концерна мистера Берта. Намечается как будто бы новая тема — судьба безработного в условиях капиталистического кризиса, просветление сознания.

Но автор ограничивается показом макетных небоскребов, танцовщицы в мюзик-холле и непременного негритянского джаза.

Мы опять не угадали. Фильма уподобляется «мешку с картофелем», в котором каждый эпизод стоит особняком. Картина лишена идейного и драматургического единства.

И как всегда, когда автор **не знает, что сказать,** он говорит очень **много** и навязчиво.

Вместо драматургической действенности — погоня за «острым» словцом и эффектной ситуацией.

Таков, например, эпизод любви во втором издании, сцена Липочки и ее молодого провинциального поклонника.

— Серенада Шуберта... — вздыхает Липочка, слушая радио в роще.

— Ерунда. Лирический сироп. Мещанство. — возражает суровый воздыхатель.

— Балда, — характеризует его Липочка.

И сейчас же вслед за столь остроумным обменом мнений наступает эффектный контроверз:

— Липочка, я не могу говорить эти нафталиновые слова... я люблю тебя.

— Ерунда. Лирический сироп. Мещанство, — беспощадно ответствует Липочка.

Прибавьте к этому длинные речи прочих персонажей. переполненные «идеологией», и некую кинематографическую резвость, с которой перемещаются герои в пространстве и времени, — и характер произведения выявится во всей неприглядности. «Эпохальной» широтой сюжета, его растянутостью в десятилетиях, прикрывается **отсутствие подлинной сюжетности, нежелание или неумение углубиться в создание образа.** Неизбежные пустоты восполняются соединительной тканью риторических фигур и кадров — «воспоминаний».

Сценарий представляет собою собрание сырых заметок из блокнота в их проекции на экран.

Режиссер Эггерт, в свою очередь, усугубил положение рядом ошибок в трактовке образа героев и положений.

Повернувшись лицом к современной советской действительности, постановщик не дал себе труда или же не сумел всмотреться в нашу жизнь и почерпнуть из нее индивидуальные характерные черточки, составляющие в совокупности типический образ. Режиссер отдал себя во власть схем, подавляющих своей нарочитостью и специфическим безвкусием агитпропной фильмы.

Каждому образу присвоена своя униформа, свой штамп. **Советская молодежь** мыслится и изображается режиссером **линейно:** мы ее видим только с футбольным мячом в руках, беспрестанно и нескончаемо смеющейся. Ни тени какой-нибудь живой мысли, ни намека на какие-нибудь иные чувства и переживания.

Рабочие приемлются режиссером лишь, так сказать, в их соборности. Они показываются только на собраниях, при исполнении своих служебных и классовых обязанностей.

Формы любви бесконечно однообразны. **Он** (будь то комсомолец или когда-то Петя Григорьев) выражает свою любовь к **ней** (Липочке или когда-то к ее матери Настеньке) одним и тем же образом: вначале погоня, затем хватание за юбки и один и тот же «серебристо-счастливый» смех.

Господство схемы, отсутствие творческой выдумки — таковы черты режиссерской работы.

Режиссер Эггерт старается переключиться на новую для него тематику, перейти к изображению советской действительности. Но этот переход в новую позицию совершается при наличии старой амуниции и вооружения.

«Настенька Устинова», к сожалению, не вклад в будущее, а дань прошлому.

Будем, однако, надеяться, что дань это — последняя.

БОРИС ВЕТРОВ

НА ПРОИЗВОДСТВЕ

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ ДЛЯ ЗАГРАНИЦЫ

По специальному заказу Союзкиноэкспорта Московская фабрика Союзкинохроники закончила производством звуковой киноочерк «Москва—сегодня». Очерк изготовлен в трех вариантах—русском, французском и английском (диктор и надписи). Оператор—**Эдуард Тиссэ.**

По такому же заказу на фабрике Востокфильм произведены монтаж и озвучание 2-частного киноочерка о Беломорско-Балтийском канале. Надписи к фильме составлены на английском и французском языках.

Кроме этого об'единение Союзкиноэкспорт заказало Киевской фабрике Украинфильм две документальных короткометражных фильмы о городах и сельском хозяйстве советской Украины.

ПРЕМИЯ ЗА ХОРОШУЮ РАБОТУ

Московский кинокомбинат премирован за хорошую работу работников фильмы «Веселые ребята» и «Пышка».

За освоение нового для советской кинематографии жанра режиссер **Г. В. Александров** получил премию в 5 тыс. рублей.

Оператор **В. С. Нильсен** премирован 3 тыс. руб. за освоение транспаранта и новой техники с'емок.

Режиссер **М. И. Ромм,** который в первой постановке своей «Пышки» показал исключительно высокие качества, получил премию в 4 тыс. рублей.

Оператор **Б. Волчек** за высококачественную операторскую работу на советской пленке получил премию в 3 тыс. рублей.

Звукооператор **Тимарцев** за освоение аппарата «Кинап» получил премию в 1 500 рублей.

За хорошую работу премированы разными суммами: директор группы «Веселые ребята» т. **Зайонц,** художники **Байтнер, Шпинель** и **Уткин,** заведующий звукооформлением т. **Евтеев-Волвский** и ассистент режиссера фильмы «Веселые ребята» т. **Симков.**

ЗАПУЩЕНЫ В ПРОИЗВОДСТВО

На фабрике Туркменфильм запущена в производство немая фильма (с последующим озвучанием) «Семеро сердец». Сценарий—**Мея,** режиссер —**Н. Тихонов, оператор—Б. Муратовский.** Для с'емки натуры группа выехала в пустыню Кара-Кум, в аул Чоганлы.

Госкинпром Грузии закончил с'емки по художественной звуковой картине «Аршаул». Осталось озвучить несколько эпизодов (реж. **Д. Рондели,** опер. **Д. Канделаки, Ананидзе,** комп. **Баланчивадзе**).

«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ»

Кинодраматург **Минц** написал для Азгоскинпром сценарий «У самого синего моря» на материале рыболовецкого колхоза. Место действия—остров на Каспийском море близ персидской границы. Постановка будет совместная с Межрабпомфильм. Ставить будет режиссер Межрабпомфильм **Б. В. Барнет.**

Благодаря благоприятным климатическим условиям, дающим возможность снимать летнюю и осеннюю натуру до декабря месяца, натурная часть фильмы будет заснята до наступления зимы. Все небольшие павильоны будут отсняты на Бакинской фабрике. Межрабпомфильм окажет техническую помощь. Сцена морского шторма будет сниматься на Ленинградской фабрике, так как для нее необходимы павильон с бассейном.

В состав с'емочной группы вошли работники группы **Барнета:** сорежиссер **Дмитриев,** оператор **Кириллов,** звукооператор **Горнштейн.** Художник фильмы—работник Бакинской фабрики **Аден.** О музыке ведутся переговоры с композитором **Шостаковичем.** Ассистенты и помощники будут набираться из работников Бакинской фабрики, главным образом из молодежи. Актеры будут частично московские, частично бакинские.

Б. В. Барнет вылетает на-днях в Баку.

НОВАЯ МУЛЬТФИЛЬМА

Группа **Ивос (Иванов, Воинов, Сазонов),** работающая над рисованным звуком, приступила к работе над мультфильмой по сценарию **Бела Балаша** «Вася и Дружок — легкая кавалерия».

ПЛЕНУМ ВЦСПС

Завтра, 5 сентября, в Москве состоится пленум ВЦСПС. Пленум обсудит вопросы структурной перестройки профсоюзов и наметит ряд конкретных мероприятий в развитие решений как XVII парт'езда так и последующего пленума ЦК ВКП(б), а равно и последних решений пленумов Комиссий советского и партийного контроля.

Пленум продлится дня два.

25 сентября будет созван пленум ЦК профсоюза Рабис. Здесь будет утвержден порядок работ, обеспечивающий быстрое и четкое претворение в жизнь всех решений, которые примет пленум ВЦСПС.

ПОПРАВКА

В № 39 газ. «Кино» на 3-й полосе, из статьи «Фильмы — юному поколению», выпало указание о том, что это беседа с директором детского об'единения Ленфильм тов. М. Руф.

Ответственный редактор **М. Д. КОРОЛЬ**

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.



Уполн. Главлита В—95578.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.